ИСКУССТВО КИНО

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

Последний номер года мы по традиции посвящаем тому, с чего начинается строительство фильма, — сценарию. Драматургия предстает здесь в разных аспектах, что позволяет затронуть ряд актуальных проблем профессии: подготовку сценаристов в России и в Америке; творческое и психологическое самоощущение автора истории как участника проекта, в котором первую скрипку играет не он, а режиссер; специфика работы над артхаусом и коммерческими лентами; особенности создания современного нарратива.

Предваряет публикацию сегодняшних драматургов фрагмент сценария Сергея Эйзенштейна по драйзеровской «Американской трагедии» — с комментарием Наума Клеймана.

Отбирая другие сценарии для номера, мы хотели представить разные типы, направления и стили нынешней российской кинодраматургии.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №12/2011

О П Ы Т

5
ПАВЕЛ ФИНН:
«Кинодраматургия все же вторична»
Беседу ведет Елена Паисова

18
ЧАРЛИ КАУФМАН
Я был зомби

36
ОЛЕГ ПОГОДИН:
«Жизнь сценария — это жизнь гусеницы»
Интервью ведет Елена Паисова

Ч Т Е Н И Е

43
НАУМ КЛЕЙМАН
Что почерпнуть у Эйзенштейна?

47
СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН, АЙВОР МОНТЕГЮ, ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
Американская трагедия
По роману Теодора Драйзера

О П Ы Т

53
АЛЛЕН ПАЛМЕР
Почему сработала «Социальная сеть»?

58
ААРОН СОРКИН:
«Мы завладели Марком»
Интервью ведет Майкл Смит

ЧТЕНИЕ

65
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Точное время
Сценарий

95
РОМАН КОРНЕЕВ
Бомбист
Сценарий

ОПЫТ

103
КЕН ДЭНСИДЖЕР, ДЖЕФФ РАШ
Нарратив и антинарратив
Два Стивена: Спилберг и Содерберг

ЧТЕНИЕ

125
НИКОЛАЙ ЖЕЛЕЗНЯК
Один в поле
Сценарий

163
Содержание журнала «Искусство кино» за 2011 год

ИСКУССТВО КИНО

SUMMARY

175

О П Ы Т

Геннадий Спирин. «Филиппок». Иллюстрация к рассказу Льва Толстого

ПАВЕЛ ФИНН:

«Кинодраматургия все же вторична»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. Как изменились принципы обучения сценарному мастерству со времени вашей учебы во ВГИКе? Появились ли какие-то новые стандарты, каноны, методы?

Павел Финн. Научить сценарному мастерству нельзя. Вернее, нельзя научить, научиться — можно. Это не просто игра слов, здесь действительно есть разница. С того времени, когда учился я, прошло уже много лет. Изменилась жизнь, изменилось кино, его язык, однако сам принцип обучения сценарному делу, мне кажется, остался прежним. Естественно, учат на других примерах, по другим «учебникам», да и изменение киноязыка и все то, что за эти годы произошло в мире и в общественном сознании, не может на этом не сказываться. Я сейчас редко бываю во ВГИКе, в основном — на протяжении последних двадцати пяти с лишним лет — я связан с Высшими курсами сценаристов и режиссеров. Но, думаю, все основные методики на сценарном факультете сохранились.

Е.Паисова. Считаете ли вы, что их стоило бы изменить?

П.Финн. Да, надо бы вообще поменять принцип обучения. Помню, у нас был замечательный заведующий кафедрой драматургии во ВГИКе, он меня принимал в институт в 1957 году, — профессор Валентин Константинович Туркин, автор немых фильмов, очень образованный и талантливый, а для 20-х годов прошлого века, может быть, даже авангардный. Он учил нас драматургии в основном по Аристотелю, его «Поэтике». Но сейчас, думаю, про Аристотеля уже мало кто вспоминает. Однако сегодня появилось такое огромное количество источников обучения сценарному мастерству и столько «Аристотелей», что можно растеряться. Раньше существовал один только ВГИК — Высшие курсы появились гораздо позже. И, надо сказать, в то время мы, вгиковцы, к Курсам относились довольно презрительно, считая, что они ни к чему, нас на весь кинематограф хватит. Но время показало, что Курсы с их «вторым образованием» как раз оказались очень нужны. Оттуда вышли многие замечательные режиссеры и сценаристы. Кроме того, Курсы действительно стали сильным педагогическим центром. Однако киноязык меняется незаметно и независимо, во всяком случае, не под влиянием каких-то теоретических идей. Изменение киноязыка — реакция на само течение времени и, в некотором смысле, на то, что называется «техническим прогрессом». Конечно, все это тоже должно менять принципы и методы обучения.

Существует еще один фактор, с которым нельзя не считаться и который значительно влияет на уровень профессионализма в сценарном деле и на уровень современной кинодраматургии вообще, — это телевизионное кино. На Курсах, к сожалению, «теледраматургию» не преподают, хотя я уверен, что

нужно было бы это делать. Телевидение — это Молох, которому постоянно нужна все новая и новая пища. Он хочет жрать, и ему уже некогда думать о качестве пищи, была бы покровавее. И вот в результате профессиональный уровень сценаристов снижается в прямом смысле «на глазах». Я вообще считаю, что сейчас наша драматургия переживает свое самое тяжелое время. И во многом мы, сценаристы, виноваты в этом сами. Хотя не стоит снимать часть вины со всеядных продюсеров с их погоней за рейтингами и с полупрофессиональных режиссеров, которые плодятся на телевидении с удивительной скоростью, обгоняя кроликов.

В последние годы я довольно часто даю так называемые мастер-классы. Только в этом году был в Киеве, где успешно работала уже третья Международная киношкола под эгидой Конфедерации Союзов кинематографистов, возглавляемой Рустамом Ибрагимбековым. В Санкт-Петербурге, где киношколу открыл Константин Лопушанский. Не так давно вернулся из Еревана, вот в Минск пригласили. Так что я, как коммивояжер, развожу по разным городам и весям свои довольно радикальные, хотя и нехитрые, идеи. Сводятся они к следующему.

Кинодраматургия — не литературное, а чисто кинематографическое дело. Конечно, писать надо хорошо в любом случае. Однако писатель создает исключительно свой мир — таким он и «поступит» к читателю, между ними нет посредников. Мир, который создаст сценарист, неизбежно преобразится и станет миром режиссера даже независимо от того, хороший этот режиссер или плохой. Так что самовыражение сценариста — совершенно иного рода, чем у писателя. А ведь нас учили в основном быть писателями, правда, лукаво именуя «кинематографическими писателями». Тогда, в то время, вообще речи не было о том, что такое киноязык. Учили определенной дисциплине и неким законам драматургии, которые, кстати сказать, вечны и фактически не изменились со времен Софокла и Еврипида. Но постижением киноязыка ни теоретически, ни практически никто не занимался.

Я ничего плохого не хочу сказать о том времени: годы обучения во ВГИКе — мои любимые годы жизни, я учился среди тех, кто сейчас составляет величие и гордость нашего кинематографа — Тарковский, Шукшин, Муратова, Иоселиани, Шепитько, Шпаликов, Рязанцева, Рерберг, Княжинский... Все они, тогда молодые, ходили по ВГИКу. Но сам я вышел оттуда, абсолютно не понимая, как нужно писать сценарии. И первую свою картину сделал уже значительно позже — закончил учиться я в 1962 году, а мой дебют «Миссия в Кабуле» с режиссером Леонидом Квинихидзе состоялся аж в 1969-м. До того занимался журналистикой, работал на телевидении. И хотя я уже пробовал писать какие-то «большие» сценарии, я все же не понимал, как это делается. Не было настоящего ощущения кино. Но этому ощущению и нельзя научить, оно возникает только тогда, когда оказываешься рядом с режиссером за монтажным столом и с ужасом видишь все свое неумение, всю свою неподготовленность. Вообще, для меня до сих пор самый любимый момент в работе над фильмом — монтаж. Потому что сценарий на этом этапе начинает исправляться, «доходить». Сразу видишь все свои ошибки. Но на самом деле монтаж должен начинаться гораздо раньше — уже на бумаге, когда сидишь и пишешь. И это тоже к разговору о профессионализме.

Так вот это как раз и есть тот принцип, который, я считаю, нужно сейчас вводить в обучение сценаристов. Я в основном учился всему у режиссеров. У Авербаха и Арановича, например. Я и до сих пор учусь у режиссеров, даже у тех, кем я не очень доволен, даже у тех, кто моложе меня. Каждый раз, в каждой новой работе чему-то учусь. Потому что драматургия обязана приспосабливаться к определенному режиссеру и помогать ему создавать свой мир. Ведь нужно понимать, что кино — прежде всего мир режиссера, если, конечно, говорить о настоящем кино. Любой сценарий, как бы он ни был хорош или даже совершенен, попадая к режиссеру с его индивидуальностью, всегда подлежит разрушению. Нужно уметь вместе с режиссером разрушать, чтобы по-

том вместе создавать. В этом профессионализм сценариста. И это мой главный принцип, которому я упрямо стараюсь следовать.

Е.Паисова. И, следовательно, сценарист в меньшей степени ощущает себя автором фильма?

П.Финн. Нет, конечно, он должен ощущать себя полноправным автором. Но кинодраматургия, при всей ее необходимости и важности в общем процессе, все же вторична. Она неизбежно должна растворяться в режиссуре. Но для того чтобы режиссер получал все необходимое от сценария, сценарист должен быть профессионалом. Профессионализму именно с этой точки зрения

«Миф о Леониде», автор сценария Павел Финн, режиссер Дмитрий Долинин

и нужно учить сейчас. Кино достигло абсолютной свободы — техника дала безграничные возможности. Сегодня можно снимать на телефон, завтра можно будет и на зубную щетку. Может, вскоре человек, снимающий на телефон, и думать забудет о сценарии, хотя ни к чему хорошему это не приведет. Но повторю: чтобы режиссер мог получить все необходимое, сценарий должен быть очень точно организован, рассчитан, а сценарист должен обладать ощущением киноязыка, уметь видеть и слышать с той же наблюдательностью и остротой, что и режиссер. Вот это я и называю профессионализмом.

«Подарок Сталину», автор сценария Павел Финн, режиссер Рустем Абдрашев

На Курсах я преподаю уже давно. Вначале, в советское время, Курсы существовали на государственные средства, структура их была иной, нежели теперь. Было несколько сценарных и несколько режиссерских мастерских, они друг с другом практически не соприкасались. Когда я начинал, там были мастерские Рязанцевой, Фрида, Черныха, Лунгина, Червинского и других. И были режиссерские мастерские Быкова, Рязанова, Меньшова, Лотяну, Грамматикова. Конечно, мы знали друг друга и иногда кто-то из режиссеров наверняка за нашей спиной с кем-то из сценаристов сговаривался, но этот процесс был неуправляем нами, мастерами. Когда в стране произошли известные изменения, изменились и Курсы. Тогда Александр Митта пришел с предложением новой, коммерческой, формы обучения. Это был, кажется, 1989 год. Он ранее преподавал за границей, в Гамбурге, и по выработанным там методам предложил организовать обучение и у нас. Курсы на это пошли. Митта в течение года вел одну большую мастерскую — все Курсы стали единой мастерской, — позвал туда сценаристов, которые преподавали здесь и раньше. И мы после некоторых размышлений на этот эксперимент согласились и стали вести драматургические семинары с будущими режиссерами. Это оказалось довольно интересно. Не могу сказать, что очень продуктивно, потому что тогда мы еще не почувствовали всех возможностей такого обучения.

Когда эксперимент закончился и продолжать его на базе Курсов Митта больше не захотел, сами Курсы поняли, что должны преобразоваться, и сделали это, выбрав ту форму, которой до сих пор мы и придерживаемся. Сценарная мастерская всего одна, небольшая, ее ведут Голубкина и Дорман, режиссерских же несколько: мастерская Меньшова, Рязанцевой и Тумаева, Квирикадзе и Добровольского, Герасимова и Добровольского, Суриковой и Фокина. Начнет работать в будущем году новая мастерская — Граммати-

кова и Бородянского. И, наконец, наша мастерская — ей ныне двенадцать лет — Хотиненко, Фенченко и Финна. Хотиненко уже до этого преподавал во ВГИКе и предложил для обучения метод, который оказался, на мой взгляд, замечательным. Он построен по простой схеме, которую Владимир Иванович называет «азбукой молодого бойца». Мы с первых же дней начинаем учить ремеслу. Естественно, сегодня существование цифровой техники облегчает дело, дает возможность сразу «выбрасывать» студентов, как некогда новорожденных детей в Спарте, со скалы в бурный поток. Вот так

«Подарок Сталину»

и мы их бросаем, и они выплывают, и есть очень хорошие результаты. Начинается все с небольших заданий — ракурс, портрет, движение камеры, событие на дальнем плане и тому подобное... Это те «буквы», из которых потом будут слагаться «слова» их киноязыка. Этот метод меня необычайно привлек, и вот уже двенадцать лет я занимаюсь только с режиссерами. Но постоянно думаю, как хорошо было бы посадить рядом с ними учеников-сценаристов... Да, в идеале, на мой взгляд, сценаристов сегодня нужно было бы учить вместе с режиссерами. Это могло бы стать радикальной переменой в системе образования. Я понимаю, это труднодостижимо по ряду причин. Но если бы можно было создать хотя бы одну-две экспериментальные мастерские, из этого, мне кажется, мог бы выйти толк. Сценаристы должны пройти ту же школу, что и режиссеры. Чтобы поднять уровень профессионализма, необходимо изменить метод обучения, и, может, то, о чем я говорю, — одна из возможностей сделать это.

В последнее время продюсеры сетуют на низкий уровень сценарного мастерства, говорят, что вообще нет хороших сценариев, и даже предлагают позвать американских специалистов, чтобы они учили нас, видимо, внедряя приемы, модели и стереотипы американского коммерческого кино. Я считаю, что большего вреда нашему кинематографу нельзя было бы нанести. И это вовсе не потому, что я такой невиданный патриот и почвенник. Но я все-таки продолжаю надеяться, что с течением времени и с приходом новых людей наш кинематограф вернет себе то, что у него было даже в самые тяжкие для искусства советские времена, — свое лицо. Сейчас у него в основном не лицо, а маска, приобретенная по лицензии у современного глобального американского коммерческого кино, у которого, безусловно, есть, хотя все реже и реже, и прорывы, и достижения. Но, «клонируя» американские образцы, мы копируем именно то, что является мо-

дельными образцами, а не индивидуальными. И все же я надеюсь, что наше кино вернет себе свое лицо. Если позвать учителей из-за океана, это только усилит отрыв нашего кинематографа от нашей культуры и традиций, что, на мой взгляд, опасно.

Говоря об образовании, конечно, нельзя не сказать о том, что понизился не только уровень сценарного мастерства, но и уровень культуры в целом.

«Всадник без головы», авторы сценария Павел Финн, Владимир Вайншток, режиссер Владимир Вайншток

Люди больше не читают, я с ужасом вижу это даже по своим внукам. При этом они вовсе не дураки, просто это представители другой культуры или, скорее, антикультуры, чтение просто уже не входит в их сознание, они не понимают, что без этого нельзя жить. Если мы хотим изменений в нашем образовании, изменений в сознании, в восприятии тех, кого мы обучаем, конечно, нужно стараться «учить их культуре».

Также мне кажется, что пять лет — не оптимальный, излишне долгий срок обучения сценариста в институте. Вспоминаю себя. Если вычесть из пяти лет общее фантастическое количество прогулов, за которые меня не раз исключали, но, к счастью, все-таки не исключили, и последний курс, когда я делал диплом и уже работал на ЦСДФ и телевидении, то получится, что всего я учился года два с половиной. Вот и сейчас я бы установил максимальный срок обучения сценариста: два — два с половиной года. Разумеется, если только его с самого начала погрузить в практическую среду. Ведь как происходит во ВГИКе? Снюхается сценарист со второго курса с режиссером с третьего — ну и хорошо. А не снюхается — ну и ладно, потом найдет себе какую-никакую работенку. Ведь телевизионный Молох все время требует огромного количества «крови и мяса». Так что профессионал все равно найдет себе применение, это ведь не то наше время, когда пробиться со сценарием полнометражного фильма было настоящим подвигом. Когда Шпаликов, еще не закончив ВГИК, стал писать с Хуциевым «Заставу Ильича», это было из ряда вон выходящее событие, о котором все говорили. Сейчас в этом плане все стало гораздо проще.

Конечно, даже если мы проведем некий образовательный эксперимент, поменяем методы, это не значит, что сразу возникнут выдающиеся сценаристы. Хотя они очень нужны. Вообще, в любом виде искусства нужен вождь, лидер. А у нас их нет. Мы живем в печальное время, когда нет уж не то что гениев, а даже сильных талантов, которые образовывали бы вокруг себя мир, вовлекающий в себя других. Нет сейчас этих «очагов», в которых горит

благодатный огонь. И от этого страдают и культура, и образование, и само наше дело.

И до тех пор пока телевизионная продукция будет оставаться на нынешнем уровне, средний уровень драматургии в игровом кино будет невысок. Это взаимосвязано. Каждый молодой сценарист, работающий на телевидении, наверное, мечтает о «большой картине». Он мечтает, но с чем он к этому при-

«Вечерний звон», авторы сценария Павел Финн, Владимир Морозов, режиссеры Владимир Хотиненко, Александр Светлов, Владимир Морозов

дет? Мало кто умеет писать диалог, строить сцену. Вкалывая на конвейере, люди просто не думают о том, что это нужно. Дело в том, что телевидение — в том состоянии, в каком оно сейчас пребывает, с его чудовищной прожорливостью — развращает всех. Развращает актера — я с грустью вижу, как хорошие артисты буквально гибнут на глазах. Развращает режиссера, сценариста. Недостоверность, необязательность, постоянные стереотипы. Телевизионное, сериальное, «массовое» кино в большинстве случаев — это кино штампов от начала до конца. А когда долго оперируешь штампами, они начинают проникать в подсознание до такой степени, что уже перестают ощущаться как штампы. Это становится нормой, критерием.

Так что прежде всего, говоря об изменениях в образовании, я бы предложил ввести и обязательное обучение телевизионной драматургии. Ведь и она, естественно, имеет свои законы, надо их знать. Телевизионная драматургия, точнее, драматургия телесериалов, гораздо более жесткая, я называю ее «максимальной драматургией». Она требует от сценариста, как ни странно, даже больших обязательств, чем драматургия кино игрового. Вот этому надо учить. Выправлять «общеобязательную» драматургию как раз с этого фланга.

Установка, которой мы с Хотиненко придерживаемся в нашей мастерской, очень проста и может даже показаться слишком прагматичной, но мы абсолютно этого не стесняемся. Мы обучаем не тому, как стать гением, а тому, как стать профессионалом, если хотите, ремесленником. И при этом понимаем, что без телевизионного кино мы уже не обойдемся, это точно, но туда должны приходить люди, которые были бы по-настоящему подготовлены как профессиональные режиссеры и киносценаристы.

В общем, обучение, как мне кажется, должно идти в этих двух направлениях. Это не значит, что все должно происходить в приказном порядке, как ЕГЭ. Но попробовать нужно. Важно, чтобы драматурги, которые хотят работать в телевизионном кино, учились бы становиться именно драматургами, а не поставщиками «мяса» для телевидения. И лучше, чтобы сценаристов все

же обучали вместе с режиссерами. Мне кажется, это тот принцип, следуя которому, можно будет как-то выправить положение.

Образование не успевает за кинематографом. Несмотря на все его неудачи, на все провалы, он все же движется вперед. И появляются достойные картины способных и талантливых ребят, молодых и уже не очень. А для того чтобы образование успевало, нужно перестраивать и развивать его в соответствии с развитием самого кинематографа, его современных возможностей и особенностей, киноязыка.

«Сломанная подкова», авторы сценария Павел Финн, Владимир Владимиров, режиссер Семен Аранович

Е.Паисова. Если разрабатывать какую-то новую систему обучения, то все равно придется опираться на зарубежный опыт.

П.Финн. Почему бы и нет. Всякий опыт полезен, если к нему относиться разумно. Сам я за рубежом не преподавал, если, конечно, не считать Украину и Армению. Я могу говорить лишь о том, что знаю. Метод, которому мы следуем в нашей мастерской, предполагает обучение через практику. С первой секунды «новобранец» погружается в процесс — и никаких теоретических рассуждений. Но, конечно, если говорить о сценаристах, о ВГИКе и Курсах, нужно переходить от традиционных методов к методам более активным, радикальным, в чем-то более агрессивным...

Говоря это, я опираюсь на свой опыт. Я пришел к выводу, что учиться сценарному делу можно только на практике. Если речь идет о драматургии для сильной режиссуры, то она каждый раз зависит от того, с кем вы имеете дело. Но тем не менее повторю: есть какие-то общие законы. «Надстройка» меняется в зависимости от изменений киноязыка, но «базис» остается прежним — что при Еврипиде, что, если хотите, при Ионеско, который тоже знал эти законы. Но, конечно, почему бы не воспользоваться чужим опытом, если он хорош, только не нужно им обольщаться.

Признаюсь, что я с иронией отношусь к многочисленным книгам по драматургии, написанным американскими пожилыми дамами. Американские дамы почему-то очень любят учить драматургии. Или вот сейчас, я слышал, в Москву приехал какой-то знаменитый американский господин.

Е.Паисова. Роберт Макки, который написал книгу «История на миллион», он там у них настоящий гуру, а книга — бестселлер...

П.Финн. Это прекрасно, ради бога, если кто-то хочет у него учиться, пожалуйста. Но я говорю о той общей системе драматургии, которую мы не сможем перевести на иностранные рельсы по той простой причине, что живем в России, а не в Америке. И ничего с этим не поделаешь. Даже американские киллеры отличаются от наших... Это не значит, что нужно отгораживаться от американского кино, ни в коем случае, но и беззаветно следовать его моделям тоже не следует. При том что я убежден, что иностранцы на самом деле учат тем же самым основополагающим законам. У всех, по сути, все одно и то же, нами ничего не придумано, это все придумал когда-то самый первый Драматург — почитайте Библию и увидите, что все основы драматургии там уже есть.

Но вот еще по поводу пользы чужого опыта. По поводу «американской записи». Я, естественно, как и все мы, начинал с формы традиционного литературного сценария. Он был во многом сценарий ремарки. Ремарка должна была производить впечатление своей эмоциональностью, своим литературным стилем. По почерку можно было узнать сценарий Гребнева, Метальникова, Рязанцевой, Григорьева, Шпаликова.

А лет двадцать назад мне довелось работать с замечательным кинематографистом из Петербурга, Дмитрием Долининым, прекрасным кинооператором, который снимал «Начало» Панфилова и «Объяснение в любви» Авербаха. Позже он стал режиссером. Сначала снял сценарий Саши Червинского, потом — Андрея Смирнова, а потом мы с ним начали делать картину «Миф о Леониде» — про убийство Кирова. Сроки были поставлены невероятные. Я понял, что надо поменять метод, и впервые тогда написал сценарий жестко по американской модели записи. С тех пор пишу только так.

Но на самом деле писать таким способом порой оказывается труднее, чем традиционным. Обладая известной литературной легкостью и стилем, можно написать эту ремарку очень неплохо. Но зачастую литературность скрывает слабости драматургии, заставляет читающих поддаться на некую эмоциональную провокацию. А используя американскую модель, оказываешься один на один с материалом, и тут уж читателя на кривой козе не объедешь, потому что необходимо передать чистую пластику. При минимуме диалога. В литературном сценарии вы как будто пытаетесь передать атмосферу, а здесь — чистую пластику, что и нужно на самом деле, потому что атмосфера возникает из пластики. Поэтому все тут не так-то просто.

Кино, конечно, в основном действие, хотя мы знаем и настоящее кино, целиком построенное на диалогах. Но я говорю о другом. «Американская» форма записи к большему обязывает. Она начинает влиять на характер диалога, на характер построения сцен, потому что сценарий должен гораздо активнее передавать действие. Это, на мой взгляд, очень правильно.

Но потом иногда происходит следующее. Я довольно часто публикую свои сценарии в журналах «Искусство кино» и «Киносценарии», для печати приходится их преобразовывать, и тогда я возвращаюсь назад, к литературной форме, переписываю их. И что же получается? Сценарий становится лучше в процессе этого «перевода». Потому что в нем сразу рельефней проступают все мускулы и нервы.

А иногда вдруг хочется написать по-старому. Бывает, не идет у тебя что-то. И легче «раскачаться» именно в литературной форме. И так дня три-четыре попишу, а потом все равно возвращаюсь к так называемой «американской записи».

На своих мастер-классах я всегда говорю о неких основных «заповедях»: нужно писать только о том, что видишь и слышишь, и никогда о том, что чувствуешь или о чем думаешь. Чувства и мысли нужно тоже выражать через «вижу» и «слышу». Этим я руководствуюсь сам и вдалбливаю в головы тем, с кем имею дело. Кроме того, если раньше неизменно хотелось писать в прошедшем времени, в духе «Было весеннее утро...», то сейчас я уже с отвраще-

нием отношусь к глаголу «был», для меня существует только глагол «есть». Потому что кино — это создание реальности на глазах, это настоящее время, а сценарий должен имитировать кино.

Е.Паисова. Но, видимо, некий новый киноязык будет вырабатываться уже поколением, не читающим...

П.Финн. Мне все-таки кажется, что так будет не всегда, люди не перестанут читать совсем, может, когда-нибудь снова начнут. Культура все равно будет как-то приспосабливаться к новой действительности и никуда не денется. Она

«Новогодние приключения Маши и Вити», автор сценария Павел Финн, режиссеры Игорь Усов, Геннадий Казанский

исчезнет только вместе с нашим миром. Но, я думаю, люди, неравнодушные к культуре, к кино, люди, посвятившие жизнь кинообразованию — а их довольно много, — должны задуматься обо всех этих проблемах коллективно, «соборно», как сейчас любят говорить у нас.

Е.Паисова. Поговорим о самом процессе совместной работы сценариста с режиссером в контексте вашего опыта. Как он организован? Когда в работу включается режиссер, и как происходит взаимодействие между вами?

П.Финн. Бывает по-разному, все зависит от обстоятельств. Иногда сценарист приносит режиссеру готовый сценарий, иногда — идею, и они начинают ее разрабатывать, проходят весь путь вместе. Бывает, идея исходит от режиссера, и он «заказывает» ее разработку сценаристу.

Есть режиссеры, полностью доверяющие сценаристам, им нужен только готовый продукт. А я как-то работал с замечательным режиссером Валерием Рыбаревым, который абсолютно доверял сценаристу, но буквально перед началом съемок за ночь все переписывал. Иначе он не мог. Я было хотел снять с титров свою фамилию, а потом подумал и понял, что этот человек так устроен, это его метод, его физиология. Картина «Свидетель», надо сказать, была очень хорошая. Увы, сценарист — это во многом «женская» профессия, ничего не поделаешь. Мы должны доставлять максимум удовольствия другому и пытаться при этом получить удовольствие сами. Кинематограф — режиссерское искусство.

Естественно, многое зависит от психологии и умения приспосабливаться. Режиссер зачастую, услышав от вас какую-то идею, в следующую же секунду присваивает ее и искренне считает своей. Иначе быть не может. И я никогда на это не обижаюсь. Смешно бывает порой, но я осознаю, что иначе нель-

зя. Режиссер — это ведь особое состояние, особое психологическое явление, у него своя природа.

Е.Паисова. И вас не расстраивает, что, видя готовый фильм, вы уже не можете в полной мере считать себя его автором? Особенно когда видите, что режиссер во многом отошел от вашего замысла, что многое потерялось?

П.Финн. Я обижаюсь, когда получается плохо. Но для меня сценарий готов только тогда, когда он воплощается на экране. Конечно, бывает, в фильме что-то теряется. Скажем, в журнале «Искусство кино» шесть лет назад был опуб-

«Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», авторы сценария Павел Финн, Владимир Вайншток, режиссер Александр Зархи

ликован мой сценарий под названием «Кипяток», который впоследствии стал картиной «Подарок Сталину», поставил ее Рустем Абдрашев. Мы с ним в хороших отношениях, он очень одаренный человек. Но в одном интервью он сказал, что к нему тогда поступил «набросок сценария», что, конечно, меня позабавило — ведь он был приглашен на этот уже готовый сценарий. Картина вышла, я к ней хорошо отношусь. Но в силу того что режиссер все-таки на тридцать лет меня моложе, а в сценарии речь идет об определенном времени — 1949 год — и ощущение этой эпохи у него совершенно иное, то многое из того, что я писал в «Кипятке», в картине «Подарок Сталину» потерялось. Меня это, разумеется, не радует, но фильм, на мой взгляд, вышел все же удачный, получил немало наград на международных кинофестивалях... Я вообще придерживаюсь очень простой идеи: сценарий тогда сценарий, когда есть кино.

А были картины, в которых я видел, что режиссер сделал больше, чем я, переиначив что-то. И так было у нас с Романом Балаяном. Как я уже говорил, сам принцип самовыражения сценариста существенно отличается от принципа самовыражения писателя, поэта, даже театрального драматурга. Он, повторяю, в растворении в режиссуре и в абсолютном владении киноязыком. Чем точнее написан сценарий, тем лучше. И пусть он будет дважды или трижды разрушен режиссером, сценарист в нем все равно останется, если он писал, точно понимая, что нужно режиссеру.

Е.Паисова. А если сценарист ставит сам свои сценарии, как вам кажется, ему легче работать? Легче пробовать себя в разных жанрах и видах кино?

П.Финн. Наверное. У меня один раз возникло сильное желание поставить собственный сценарий, как раз тот, о котором я говорил, — «Кипяток». Но я по-

нимаю, что это не моя профессия. Другое дело — Александр Миндадзе, который столько лет плечом к плечу стоял с Вадимом Абдрашитовым. Это все-таки исключительная история, такие союзы рождаются не часто. Но Саша за годы совместной и нераздельной работы с Вадимом прошел весь путь обучения режиссуре — это как раз то, о чем я говорил ранее. И если к его первой режиссерской работе у меня есть какие-то вопросы и претензии, то в фильме «В субботу» уже чувствуется по-настоящему сильная режиссерская рука. Он своим талантом полностью доказал право на режиссуру...

Е.Паисова. Вы сразу, когда пишете, представляете себе, как та или иная сцена должна выглядеть?

П.Финн. Конечно. Я строю ее, именно представляя как нечто уже происходящее. Хотя, повторяю, в руках режиссера она может измениться. Но если сцена выстроена точно, наверняка он не будет ее менять. Он будет ее оживлять, одухотворять. По-своему.

Е.Паисова. Бывают ли моменты, когда вы понимаете, что на экране не удастся воплотить что-то, что выразить можно только словами?

П.Финн. К сожалению, часто. Тогда надо мучиться, страдать, проклинать свою профессию, но добиваться того, чтобы все было выражено через пластику. Надо постоянно этому учиться, сколько бы картин ты ни сделал... Кстати, я с удивлением обнаружил, что у меня около пятидесяти пяти картин, самому трудно поверить. Даже не понимаю, как это произошло. Но из них по-настоящему хорошо я отношусь примерно к пяти. И все же каждая картина — это школа, урок, иногда очень неприятный, но все же необходимый. Я хоть и самолюбив, как все авторы, но иногда понимаю, что не прав, что сделал что-то неверно. Вообще, нужно трезво к себе относиться, хоть это и очень сложно. Но я постоянно напоминаю об этом всем своим студентам. Самое сложное — относиться к себе непредвзято, иногда жестоко, потому что порой надо выкидывать из сценария даже то, что кажется очень хорошим.

Е.Паисова. А насколько лично вам легко работать в разных жанрах?

П.Финн. Мне тяжело писать только в одном жанре — комедии. Я совершенно не понимаю, как это делается. Бывает, выскакивает какая-то реплика, и люди в зале смеются. Но как сделать так, чтобы было смешно постоянно?.. Вот на днях посмотрел картину Питера Богдановича «В чем дело, Док?». Я смеялся до неприличия и понимал, что сам я в жизни бы так не написал.

Меньше всего понимаю жанр мелодрамы, он очень трудный, но очень нужный.

Обожаю все, что связано с историей, и у меня довольно много исторических картин. Очень люблю экранизации.

Е.Паисова. Экранизации, конечно, отдельная большая тема.

П.Финн. У нас очень несправедливо относятся к экранизации. И я всегда говорю об этом. На самом деле, все — экранизация. Какая разница, чужой материал или твой, он все равно экранизируется режиссером. Свой материал ты, по сути, экранизируешь так же, как произведения Чехова. Из всех моих картин процентов 40, если не 45 — экранизации. Я их очень люблю и никогда этого не стесняюсь. Мне интересно само преобразование текста в кино, это безумно увлекательный процесс. Что-то поддается, что-то — нет.

Люблю сказки. Я начинал когда-то со сказки, писал тогда для киевского режиссера Юрия Ильенко, мы с ним раньше очень дружили. И первый мой сценарий для Ялтинской киностудии был, в общем, сказкой. Потом я написал «Новогодние приключения Маши и Вити», причем вышло это совершенно случайно. Мне нужно было расплатиться со студией «Ленфильм», отдать ей долг, чтобы начать работу над «Объяснением в любви». И я сочинил эту сказку, которая в итоге не сходит с телеэкрана уже тридцать шесть лет.

Был период, когда я сотрудничал с таким экстравагантным режиссером, как Борис Бланк, вместе мы сделали несколько картин. И один из лю-

бимых моих сценариев того периода — он был опубликован в «Искусстве кино» — «Чудеса да и только, или Щука по-московски», между прочим, в стихах. Начали снимать. Подобрали прекрасных актеров — Ромашин играл Щуку, а главного героя, Дурака, — Безруков. Бланк построил замечательную декорацию. Оператором был Александр Антипенко. Мы успели кое-что снять, а потом случился дефолт, и все рухнуло. Этот материал до сих пор где-то лежит.

Несколько лет назад сочинил вариацию на тему сказок Гофмана для болгарского режиссера Кулева, но, к сожалению, из этого ничего не получилось, денег не нашли.

Очень люблю приключенческое кино. Одно время часто писал сценарии приключенческих фильмов: «Миссия в Кабуле», «Всадник без головы», «Вооружен и очень опасен». Между прочим, я и до сих пор пользуюсь усвоенными и выработанными на этих фильмах приемами. Дело в том, что принципы построения «интересного кино» приложимы к любому материалу.

Если еще говорить о любимом... Когда-то я написал сценарий «Футбол 49-го года», который был опубликован в альманахе «Киносценарии» под названием «Ожидание», но, к сожалению, в то, советское, время поставлен он не был, хотя к нему примерялись многие хорошие режиссеры. Это сценарий про мальчика, про послевоенное детство. В «Подарке Сталину» герой тоже мальчик, даже с тем же именем, что и в «Ожидании», — Сашка. И сейчас я работаю над сценарием очень драматичным, где в центре — подросток. У меня давно уже лежат заготовки для еще одного большого сценария, тоже очень личного и тоже о подростке. Я вообще считаю, что внутренняя жизнь подростка значительно более драматична, чем у взрослого человека. И это меня всегда волновало. Эта тема, кстати, слабо разработана в кино, хотя и у нас, и на Западе есть довольно сильные картины. Но лучше всего ее, конечно, исследовал писатель, с которым соревноваться невозможно, — Достоевский.

Е.Паисова. Да, это, конечно, совсем другое. Иногда читаешь книгу и понимаешь, что в кино никогда не удастся отразить то, что в ней описано, в такие моменты осознаешь, насколько литература сильнее кинематографа. Хотя бывает и наоборот — в кино видишь нечто такое, что литературными средствами выразить невозможно.

П.Финн. Александр Сокуров считает, что кино не фундаментальное искусство. Я с ним согласен. Но это крайне сложный вопрос, требующий отдельного разговора. Вообще, взаимоотношения литературы и кино — чрезвычайно интересная тема, очень сложная и важная. Действительно, литература безграничнее, но кино сильно повлияло на литературу XX столетия. Оно практически уничтожило роман как жанр. Тот роман, к которому мы привыкли, традиционный, «толстовский» роман. Последним таким был выдающийся роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Сейчас в России таких произведений, кажется, вообще нет. А уж на Западе тем более. Потому что на Западе роман, начиная, пожалуй, с «Тристрама Шенди» Стерна, шел по иному пути, чем в России, гораздо более авангардному. Но это уже тема для другого разговора.

ЧАРЛИ КАУФМАН

Я был зомби

Чарли Кауфман

Говорю сразу: я, вообще-то, ничего не знаю. Это, пожалуй, и есть моя характерная черта, особенно ярко проявляющаяся в процессе написания сценария: я всегда начинаю именно с этого напоминания, с осознания факта, что я ничего не знаю, и стараюсь напоминать себе об этом почаще на протяжении всего периода работы. Думаю, мы стараемся казаться экспертами в чем-то из страха, нам не хочется чувствовать себя глупыми и бесполезными, мы стремимся обрести чувство власти, ведь власть — очень мощное прикрытие.

Мне даже кажется странным называть себя писателем или сценаристом. Я делаю это, когда приходится: например, когда заполняю соответствующую графу налоговой декларации, но меня не покидает ощущение, что это ложь, хотя с формальной точки зрения все и верно. Я — человек, зарабатывающий на жизнь написанием сценариев, но по сути это не я. В молодости я искренне хотел заполучить этот ярлык, мечтал представлять собой что-то, стать писателем. Вспоминаю фильм «Серпико». Там есть сцена на вечеринке, куда приходит герой Аль Пачино со своей девушкой, художницей. Там много художников, и, представляясь, они говорят: «Я художник, но работаю в ресторане» или: «Я актер, но работаю в офисе такой-то компании» и так далее. А потом герой Аль Пачино говорит: «Я полицейский и работаю в полицейском участке». В какой-то момент я почувствовал, что если представляешься кем-то (люди же часто называют себя писателями, художниками, поэтами или фотографами), а подкрепить это ничем не можешь, окружающие думают, что это твое «призвание» — полная чушь. Забавно, сейчас мне не хочется называться сценаристом или драматургом, а раньше мне это нравилось. Думаю, в то время это было мне необходимо, а теперь нет, поскольку я, кажется, понял, что на самом деле никакой я не писатель.

Я занимаюсь тем, что пишу тексты, сражаюсь с ними и с самим собой. Кажется, Томас Манн говорил: «Писатель — это человек, которому писать гораздо труднее, чем другим людям». Мне эта фраза кажется очень верной. По сути, так и есть: если относиться к писательству серьезно, оно превращается в настоящую борьбу. Интересно, что я и с этой лекцией «сражался» довольно долго, отнесся к ее написанию как к настоящей работе, готовился несколь-

ко месяцев. Подолгу просиживал за столом, не зная, что делать. Почти так же я чувствую себя, когда пишу сценарий.

Думаю, для выступления я хотел написать что-то правдивое, искреннее, настоящее, сделать что-то полезное. Кроме того что написать речь вообще дело нелегкое, я все время борюсь со стремлением вам понравиться. Я не раз представлял, как ухожу со сцены в финале лекции и люди в зале начинают переговариваться: «Прекрасная речь!» или что-то вроде: «Надо же, он не только прекрасный сценарист, но и отличный оратор, в этот вечер я узнал столько нового, он так здорово рассказывал...» и тому подобное. И поскольку я знаю, что во мне есть и неуверенность, и потребность в одобрении, приходится прилагать много усилий, чтобы освободиться от всего этого. [...]

Я долго думал, прокрутил в уме массу разных вариантов того, как может пройти этот вечер. Некоторые были просто безумными. В конце концов, решил, что просто выйду и буду говорить честно и открыто, не стану выпендриваться, петь, танцевать или показывать какие-то трюки. Намеренно не стал ничего подробно планировать; сделал кое-какие записи, но в целом ничего точно не продумал и, конечно, из-за этого жутко волнуюсь, поскольку не знаю даже, займет ли эта лекция пять минут или три часа. Не могу предугадать, как все пройдет.

Собственно, так я обычно и работаю. Чувствую, что должен остановиться и в полной мере прочувствовать ситуацию, проработать ее для себя. И решил, что неплохо было бы так же подойти и к этому выступлению. Если бы я писал его сценарий, то прежде долго думал бы о том, что на самом деле представляет собой эта лекция, какие чувства испытывает выступающий, как может воспринимать происходящее аудитория, что это, собственно, значит — быть аудиторией, ощущать себя членом некоей группы... Аудитория — это ведь живой организм, состоящий из множества людей, и каждый уникален. К этой теме я вернусь чуть позже.

Говорю прямо: я всего лишь человек, в чем-то ограниченный, сражающийся с самим собой. Таким я и предстаю сейчас перед вами. Отчасти этим я хочу сказать: чтобы нормально делать свое дело, важно тем или иным способом освободить себя.

Недавно нашел цитату: «Мы не разговариваем, мы, словно ударами, осыпаем друг друга фактами и теориями, выуженными из бегло просмотренных газет, журналов и справочников». Это слова Генри Миллера, написанные в 1945 году, и, мне кажется, они актуальны и сейчас. Они свидетельствуют о том, что мир уже давно движется по определенной траектории, мы наблюдаем это и сегодня. Люди во всем мире каждый день, неделю за неделей, тратят множество часов своей жизни на поглощение развлекательной информации, их «кормят» кино, телевидение, различные шоу, газеты, YouTube, Интернет. И нелепо полагать, что все это не влияет на нас, не изменяет наше сознание.

Столь же смешно думать, что это массовое безумие и манипулирование невыгодно тем, кто его создает, кто за него отвечает. Люди изголодались, хотя сами могут и не осознавать этого, поскольку их постоянно пичкают мусором, производимым в массовых масштабах. Эта продукция выпускается в яркой, привлекательной упаковке, производят ее на тех же «фабриках», что и популярное печенье и iPad, те же люди, которые изо дня в день обсуждают на совещаниях, как привлечь потребителя, как заставить его покупать больше той или иной продукции.

Надо признать, свою работу они выполняют хорошо. И мы получаем то, что получаем, поскольку они все это производят, постоянно продают нам что-то. Сейчас на этом держится весь мир, в том числе политика всех стран и огромных корпораций. На этом же выстраиваются межличностные отношения, и все мы голодаем, ненавидим, оскорбляем и губим друг друга, называем всех подряд лжецами и негодяями, и все это превращается в маркетинг. Мы хотим одержать какую-то победу, потому что чувствуем себя одинокими, опустошенными, мы напуганы, и нас заставляют верить, что некая победа все изменит. Но никакой победы не существует.

Что же тут можно сделать? Скажите, кто вы есть на самом деле, говорите об этом откровенно — как в повседневной жизни, так и в работе. Расскажите об этом кому-то, кто запутался и чувствует себя потерянным, кому-то еще не родившемуся или кому-то, кто родится лишь через полвека. То, что вы пишете, станет документом времени, в котором вы живете, иначе быть не может. Но, что более важно, если вы будете честны в отношении самого себя, вы поможете кому-то почувствовать себя не столь одиноким в этом мире, потому что кто-то узнает в вас себя и это даст ему надежду. Так это видится мне, и я продолжаю каждый раз заново открывать для себя этот феномен, исследовать его глубинное значение в моей жизни. Отдайте себя миру, вместо того чтобы продавать ему что-то, не позволяйте вводить себя в заблуждение о том, что нынешнее положение вещей — и есть естественное состояние мира, что таким он и должен быть и что, в конце концов, все должны заниматься куплей-продажей. Постарайтесь не поддаться этой иллюзии.

Вот цитата Эдварда Эстлина Каммингса: «Быть не кем иным, кроме как самим собой в мире, который изо всех сил пытается сделать вас кем-то другим, значит, вести тяжелейшую борьбу, какую только способен выдержать человек; никогда не прекращайте сражаться». Вы нужны миру; но не тот вы, начитавшийся книг о том, как выглядеть умным и привлекательным на светской вечеринке — такие книги есть, и они, безусловно, соблазнительны, — а вы настоящий, так что постарайтесь устоять перед соблазном. Вы нужны миру таким, какой вы есть. Говорите искренне, будьте доброжелательны, не бойтесь произносить фразу «Я не знаю»...

Первым проектом, в котором я работал в качестве сценариста, был сериал «Возьмись за ум (Заведи себе жизнь)» (Get a Life) с Крисом Эллиотом в главной роли. Сериал, по сути, создали двое: Крис Эллиот и продюсер Адам Резник, прежде они вместе работали на «Шоу Дэвида Леттермана», из него фактически и родился персонаж Криса. Так что самые лучшие сценарии писал Резник, а все остальные старались подстроиться под его манеру, в этом и заключалась наша работа. Я был недоволен своими результатами, но потом осознал, что никак не смогу решить эту проблему, пока занимаюсь тем, что пытаюсь имитировать чужой стиль.

Возможно, мне удалось бы добиться в этом деле определенных успехов, но я никогда не смог бы превзойти Адама в его мастерстве. Очевидным для меня решением было не опускать руки, а попытаться найти дело, в котором я мог бы быть самим собой, а не кем-то другим. Это непросто, но жизненно важно. Есть множество препятствий, усложняющих поиск, зачастую главным из них становится глубоко укоренившееся убеждение в том, что сам по себе ты никому не интересен.

Возможно, убедиться в собственной «интересности» вам так и не удастся, тогда стоит просто выкинуть это из головы. Согласиться: «Может, я никому и не интересен, но мне нечего предложить миру, кроме самого себя, а я все же хочу что-то ему предложить. И, отдавая миру себя открыто и искренне, я оказываю ему огромную услугу, ведь это сейчас такая редкость, ему это пойдет на пользу».

Время идет, и все меняется. Меняюсь я, мир вокруг, меняется отношение мира ко мне. Я старею, терплю неудачи, добиваюсь успехов, пребываю в растерянности. Временами успокаиваюсь. Тем не менее «обрывки» меня прежнего постоянно витают вокруг, смущают, наводят тоску, заставляют задуматься; а слабые предчувствия относительно того, каким я стану, тяготят, вселяют надежду, пугают, удивляют, сбивают с толку. И вот я все время топчусь на перекрестках, вечно смущенный, тоскующий, подавленный, озлобленный, одолеваемый желаниями, то оглядываясь в прошлое, то пытаясь заглянуть в будущее.

Я могу твердо решить уйти с одного перекрестка и в следующий же миг оказываюсь на другом. Так что остается только постоянно двигаться. Сценарий — это движение. Он рождается во времени и отражает его течение.

Определенное время уходит на его создание, а затем — на просмотр фильма. Фильм — тоже движение во времени. Люди, посмотревшие кино, которое им не понравилось, любят говорить: «Кто теперь вернет мне эти два часа, потраченные впустую?».

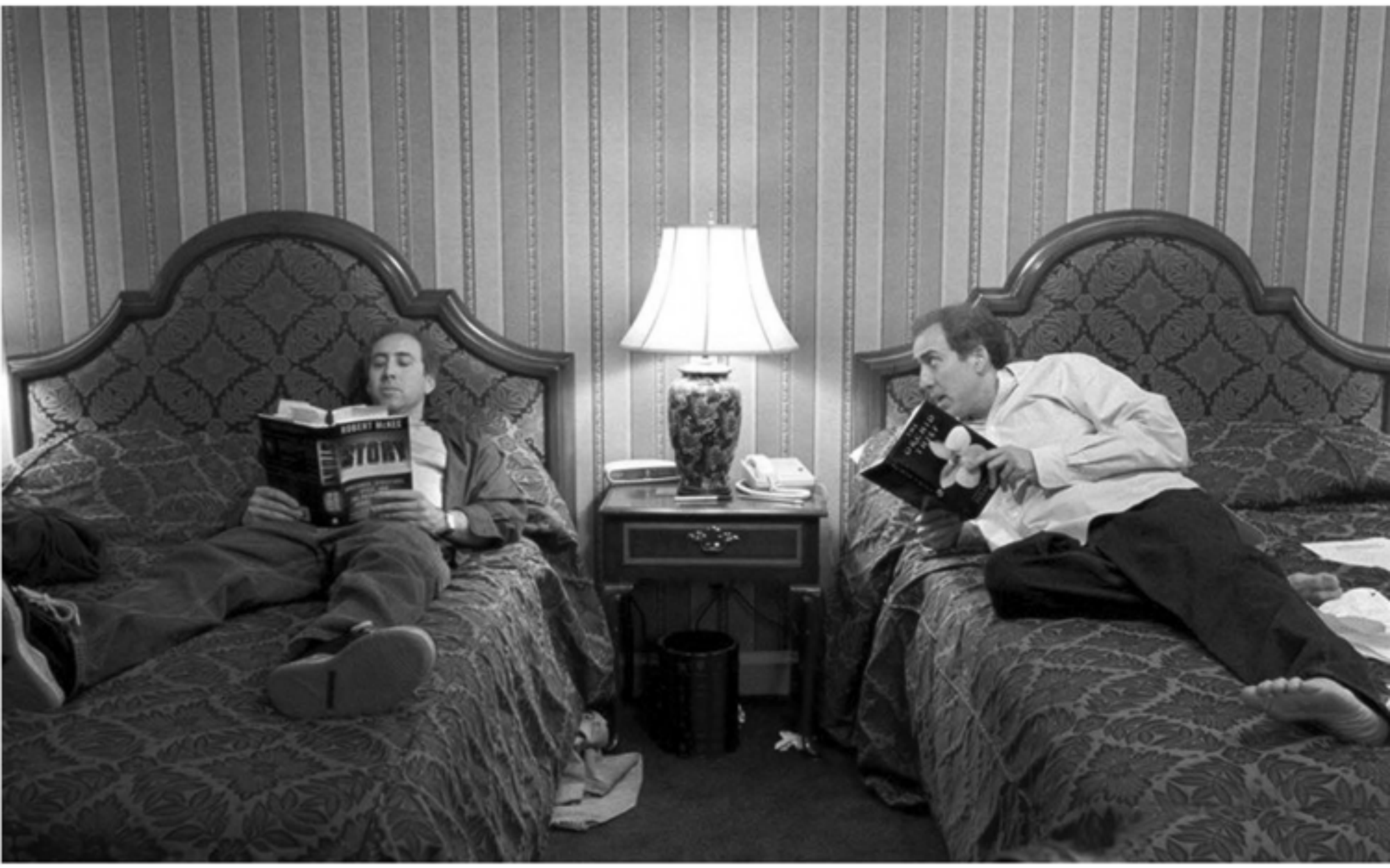
Но ведь верно и то, что каждые два часа жизни уходят бесследно, их тоже не вернешь. Их нельзя запасти впрок, где-то припрятать. Сейчас вы здесь, и я здесь, и мы тратим наше время, должны же мы его вообще как-то тратить. Но я не буду все два часа отчаянно пытаться вам понравиться, предугадать ваши мысли, использовать какие-то сверхъестественные силы, чтобы убедить вас, что вам не будет жаль потраченного здесь времени.

Мне хорошо знаком этот метод «убивания» времени, поэтому я пытаюсь двигаться вглубь, в надежде оказаться полезным кому-то. Привычка «плести кружево» из времени, вырисовывать им некие узоры, отмечающие его течение, маскирует старую рану под слоем ярких красок. Это ловкость рук, умелое отвлекание, и, чтобы попытаться сломать эту сложившуюся модель, позволю себе обнажить рану. Я ступаю в эту область вслепую, сам не знаю, что это за рана, знаю только, что она у меня уже давно, это некая дыра в самом моем существе. Рана болезненная. И, полагаю, недоступная пониманию или, по крайней мере, невыразимая словами.

Уверен, что подобная рана есть и у вас, одновременно уникальная, присущая лишь вам, и общая для всех людей. Это нечто внутри вас, что необходимо прятать и оберегать, что, обнаружившись, не вызовет ни малейшего интереса у других. Это нечто, что делает вас слабым и жалким, нечто, из-за чего любить вас становится совершенно невозможно. Ваша тайна, скрытая даже от вас самих. Но это нечто хочет жить.

Именно из этого нечто рождается ваше искусство: картина, музыка, танец, рассказ, философский трактат, сценарий. Если вы отказываетесь признать это, то в будущем, когда придет ваше время, вы выйдете на эту сцену и прочтете лекцию о том сценарном мастерстве или, вернее, бизнесе. Скаже-

«Адаптация», авторы сценария Чарли Кауфман, Сьюзен Орлеан, режиссер Спайк Джоунз



те, что сценарист — шестеренка в огромной машине киноиндустрии, что написание сценария — не искусство. Будете, вероятно, говорить о том, что должен представлять собой сценарий, как должен быть оформлен, обсуждать эволюцию образов и то, как сделать персонажи привлекательными. Станете говорить о кассовых сборах. Что ж, возможно, такими вы станете, в этом будет ваша суть, и, когда лекция закончится, я почувствую себя очень одиноким, опустошенным, утратившим надежду. И попрошу назад свои два часа жизни. Так я проявлю свою неприязнь к вам.

[...]

Уверен, все вы знаете, что есть гриб кордицепс однобокий, *Ophiocordyceps unilateralis,* паразитирующий на муравьях-древоточцах, превращающий их в существ вроде зомбированных рабов. Зараженный муравей уходит из колонии, забирается на внутреннюю сторону листа где-нибудь поближе к земле, закрепляется там и затем умирает, становясь для гриба полноценным источником пищи. В итоге мертвое тело муравья становится для гриба-паразита и удобным пунктом размножения, он прорастает в голове насекомого, и его споры дождем сыплются на землю, заражая других муравьев, оказавшихся поблизости. Это чистая правда. И это действительно очень эффективный способ размножения. Так было и сорок восемь миллионов лет назад, о чем говорят найденные ископаемые, и продолжается по сей день. Самым поразительным во всей этой истории мне кажется то, что зараженный муравей сам покидает колонию. И хоть действия его и лишены смысла, он бессознательно все же поступает против своих интересов, как бы защищая своих сородичей.

Полагаю, схожая система сформировалась и в нашей культуре. Когда я впервые пришел на телевидение, мне не нужно было проходить спецкурс по написанию получасовых эпизодов комедийного сериала, я и так все знал, поскольку с детства был активным потребителем сериальной продукции, я на ней вырос. Я понимал ритмическую структуру этих сериалов, характерный для них юмор, знал типажи героев. Разумеется, все эти знания были в итоге направлены на поддержание и укрепление позиций культуры потребления, в которой я был воспитан и которая пробудила во мне желание стать ее частью. Я был зомби.

Это явление широкого масштаба, ведь сфера кинобизнеса, частью которой я являюсь, по сути, ничем не отличается от политики и деятельности корпораций. Этот бизнес построен на купле-продаже: производителю важно продать свой товар, и он старается преподнести его так, чтобы потребитель счел важным его купить. Это происходит повсеместно. Не думаю, что это можно назвать симбиозом. Насколько мне известно, муравей-древоточец не получает от поражающего его гриба никакой пользы. Представляя себя таким муравьем, я думаю о том, что хотел бы сделать все возможное, чтобы посвятить себя познанию моей муравьиной сущности, а не быть бессмысленным зомбированным существом, способным лишь распространять повсюду споры своих «хозяев».

Мне кажется, борьбу с этой системой идеологической обработки лучше всего начинать с намерений. Я не сторонник изречения «Благими намерениями вымощена дорога в ад», по-моему, намерение — основа всего. Мои намерения непостоянны, сложны и зачастую противоречат друг другу. Но если я в полной мере осознаю их и смогу внимательно следить за их развитием и изменением, у меня будет больше шансов сделать для мира что-то искреннее, настоящее, а это и есть моя цель. Я не хочу причинять никому вреда — вот моя «клятва Гиппократа».

Я до боли остро осознаю тот вред, который можно нанести, работая в медиасфере и имея при этом туманные намерения. Я не хочу быть продавцом, не хочу выкрикивать: «Купите меня!» или «Смотрите на меня!» И тем более не хочу заниматься этим сегодня. Я пытаюсь выразить мысль о том, что честность, вдумчивость и осознание того, что рядом с нами живут другие люди,

могут изменить наше восприятие мира, понимание того, кто мы есть и какое место занимаем в мире. В этой путаной игре мы не должны быть пассивной аудиторией. Не обязаны быть ею. Мы можем сказать, кто мы такие, отстаивать свое право на существование; можем заявить всем обидчикам и мошенникам — всем, кто пытается пристыдить, смутить, обольстить нас, кто не стыдится лгать нам, чтобы выманить у нас деньги и сделать нас своими преданными последователями, — кто мы есть на самом деле. Заявить, что будем искать пути самовыражения, и тогда другие люди почувствуют себя уже не столь одинокими.

[...]

Странно быть человеческим существом. Мы размышляем о разных вещах, чему-то удивляемся. Порой кажется, что мы находимся в довольно привилегированном положении во Вселенной, и я бы не променял это предположение на полную уверенность в чем-либо, потому что уверенность убивает любопытство. Лишь одно я знаю наверняка: если вы в чем-то полностью уверены, вы не правы.

Конечно, парадокс: как можно знать, что не можешь ничего знать? Это невозможно, это лишь теория. И я всегда готов принять доводы других, доказывающие мою неправоту. Вот цитата из Гарольда Пинтера (я вообще его люблю): «В драматическом искусстве невозможно отыскать некую абсолютную истину, их множество. Эти истины вступают в борьбу друг с другом, отрицают, дразнят, игнорируют друг друга, отражают одна другую, существуют параллельно, не замечая друг друга. Иногда кажется, что ты поймал единственную истину, истину некоего момента, но она тут же уходит сквозь пальцы, как вода, и вот — ее уже нет».

Манифест — ценная вещь, это ваш голос, некое руководство к действию, подсказывающее, как реагировать, чему противостоять; он формирует определенный фокус зрения, мысленную структуру, помогающую нам задаваться вопросами «почему?» и «зачем?». То же верно и в отношении любого психологического или эмоционального «озарения», которое вы можете испытать сами, увидеть воплощенным или о котором можете прочесть.

Давать чему-либо конкретное объяснение — всегда ошибка, поскольку что бы вы ни решили, вы будете не правы, даже если формально вы и правы. Все эфемерно, все постоянно пребывает в процессе изменения. Мысля шире, не цепляясь за однозначные выводы, вы впоследствии будете вознаграждены: сможете глубже прочувствовать суть вещей, испытаете гораздо более сильное и сложное «озарение», которое дает иной взгляд — взгляд, полный сопереживания миру. Я постоянно пытаюсь это постичь, заново научиться этому. Есть еще одна цитата, которую я очень люблю, она длинная, но, по-моему, замечательная. Это слова парня по имени Джон Гарви: «Я все больше убеждаюсь в том, что потребность в собственной правоте не имеет ничего общего с любовью к истине, но увидеть подлинный смысл этого умозаключения — значит, принять свою болезненную внутреннюю пустоту; сейчас я не тот, кем, как я чувствую, должен быть на самом деле. Я не знаю, какие чувства испытываю в глубине души, мне нужно это выяснить. Начало мудрости в том, чтобы не пытаться убежать от этого состояния, отвлечься от него; суть в том, чтобы не прятаться, не пытаться заполнить пустоту готовыми ответами, для получения которых вам не пришлось ничего делать самому. Важно научиться ждать, живя с этой пустотой внутри. Именно желание поскорее заполнить пустоту ведет к развитию религиозных и политических культов».

Задумайтесь о том, какую реакцию я вызываю у вас, но мыслите шире. Почему у вас возникла та или иная реакция? Почему вы определенным образом реагируете на конкретные явления или события? Как связана ваша реакция с вашими желаниями? Как они соотносятся? Как бы изменилось ваше отношение ко мне и моим словам, будь я старше? Или моложе? Будь я женщиной? Или представителем другой расы? Будь я англичанином? И, если бы изменилось, что сказало бы это о вас самих? О субъективности вашего мнения? Что,

если бы я был собой, но моя манера поведения была бы иной? Что, если б я был более уверен в себе? Или менее? Что, если бы вел себя более женоподобно? Или менее? Что, если б я был пьян? Или готов расплакаться?

Задумайтесь обо всех оценках, всех интерпретациях, возникающих в момент общения, взаимодействия с кем-то. Подумайте о том, что вы привносите в каждую беседу с другим человеком, в каждую встречу. Умножьте эти

«Нью-Йорк, Нью-Йорк», автор сценария, режиссер Чарли Кауфман

размышления на число собравшихся здесь людей. Сколько всего происходит в данный момент в этом помещении, и как же вплести все это в ткань фильма? Трудности, перед которыми мы оказываемся ввиду многочисленности точек зрения, вынуждают нас искать новые решения, отбросив традиционные подходы. В процессе конструирования событий и персонажей кино стремится к конкретике. Отразить внутреннюю жизнь героев с помощью кинематографических средств — задача весьма непростая. И все же, мне кажется, кино прекрасно для этого подходит, это очень мощное выразительное средство. У кинематографа много общего со сновидениями, которые, разумеется, отражают как раз нашу внутреннюю жизнь. В вашем мозгу скрыты тайные механизмы, способные преобразовывать эмоциональные состояния в кино.

Сценарии ваших снов написаны превосходно. Это я могу сказать точно, даже не зная никого из вас лично. В снах люди превращают свои тревоги, тяжелые переживания, кризисы, страстные желания, чувства любви, сожаления и вины в замечательные, насыщенные истории. Что позволяет нам достичь во сне той неограниченной творческой свободы, которой мы часто оказываемся лишены в состоянии бодрствования? Я не знаю, но подозреваю, что это отчасти связано с тем, что во сне мы не скованы тревогой, не волнуемся о том, что могут подумать о нас окружающие. Это глубоко личная беседа с самим собой, и если она волнует нас, это волнение пропитывает все сновидение, становится его элементом. Думаю, если бы мы могли схожим образом относиться к своей работе, результаты ее были бы совсем иными.

Так что же такое сценарий, что он вообще может собой представлять? Раз уж мы собрались здесь, чтобы говорить именно о сценариях. Сценарий — это исследование. Это изучение чего-то неведомого нам, шаг в пропасть. В нем обязательно есть начало, некая точка отсчета, но все остальное остается неопределенным. Это тайна, скрытая даже от нас самих. Нет готового образца, по которому можно создать сценарий, по крайней мере, их не должно быть. Возможностей здесь столько же, сколько людей, которые пишут сценарии. Нам обманом внушили,

что есть некие заранее установленные форматы, лекала, правила. Киноиндустрия, как и любой крупный бизнес, держится на вере в массовое производство. Эта бизнес-модель обходится дешевле и к тому же более эффективна.

Но я не хочу говорить об этом аспекте сценарного дела. О киносценарии мне известно лишь то, что это текст, в котором описано все, что происходит в фильме. Хотя даже это определение кажется мне сомнительным.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк»

Думаю, потенциальная привлекательность этого непростого творческого процесса в том, что он погружает автора в совершенно особую среду, дает ему некий импульс, побуждает использовать все свои силы и возможности, чтобы исследовать мир, свой собственный разум и саму форму киносценария. Только задумайтесь о поразительных возможностях соединения света, движения и времени. А вот профессиональное мастерство представляется мне опасным инструментом. Недавно я посмотрел трейлер одной картины, не буду говорить, какой, она скоро выходит на экраны. Ролик великолепен, действительно впечатляющая работа. Но, посмотрев его, я впал в уныние и попытался понять причину этого.

Полагаю, в этой картине проявились поразительное мастерство и высокий профессионализм ее создателей. И все же очевидно, что это очередное кинодерьмо. Уверен, фильм будет иметь успех, его авторы будут щедро вознаграждены за свои труды, круг замкнется, а потом все повторится вновь. Мастерство и профессионализм нужно отодвинуть на второй план, они не должны становиться сутью того, что вы делаете, — вот в чем кроется опасность.

А соблазн отвести им первостепенную роль велик, зачастую потому что то, что вы делаете, может быть бессмысленным, бесполезным или же просто вторичным. Так что отличиться можно лишь на уровне владения мастерством, показав, что в чем-то вы профи. Мне кажется, занимаясь творчеством, будь то кино или что-то иное, важно захотеть полностью обнажиться, стать уязвимым, это действительно необходимо, поскольку иначе вашу работу будет практически невозможно отличить от какой-нибудь маркетинговой стратегии. Таким образом творчество и превращается в бизнес.

Вот что я писал неделю назад, размышляя о предстоящем выступлении.

Выступающий стоит на сцене, смотрит на аудиторию и не совсем понимает, зачем он здесь. Все чаще и чаще жизнь забрасывает его куда-то, и он не может объяснить, почему и зачем он оказался в том или ином месте. Может, но невнятно. Он

знает, что должен прочесть лекцию, и говорит себе, что намерен сделать что-то хорошее, полезное для других людей. Но понимает, что при более пристальном изучении доводы рассудка рассыплются в пыль. На самом-то деле он хочет изменить себя, и каждую трудную ситуацию, подобную этой, каждый вызов, бросаемый жизнью, он принимает с целью подняться на новый уровень подлинности.

Каждый раз, оказываясь в новой ситуации, он надеется, что когда все закончится, он выйдет отсюда другим, настоящим человеком. Он знает, что, если будет достаточно рисковать, в итоге станет кем-то. Кем-то, живущим реальной жизнью. На бровях скапливаются капельки пота.

Он должен говорить на заданную тему, его выбрали в качестве эксперта, но о предмете, о котором ему предстоит говорить, у него самые туманные представления, и ему одиноко, вот как все обстоит на самом деле. Он чувствует, что его загнали в западню, взвалили на него тяжелейшую ношу, все давит на него: история его жизни, которую он вынужден волочить на себе до конца дней, разрушенные отношения, вынужденные компромиссы, желание, в которое он укутан, как в саван. Он — машина, без устали генерирующая желания. Он смотрит в зал — слушатели не знают, что о нем и думать. Зачем он читает все это? Он же должен говорить о сценарном мастерстве. Кто-то из слушателей доволен — ведь он становится свидетелем оглушительного провала.

«Лектор» знает об этом. Он полагает, что предусмотрел каждую возможную реакцию аудитории, он хочет понравиться слушателям, жаждет одобрения, восхищения и обожания, стремится быть привлекательным. Он ненавидит себя за это, вечно все сводится к этим желаниям, а ведь он пришел сюда сегодня вовсе не за тем. Он хочет быть настоящим. Настоящим собой в этой неестественной для него ситуации. Но не может. Внезапно правда устремляет на него свой прямой, немигающий взгляд; таков он есть, это и есть он, настоящий. Этот жаждущий одобрения, ненасытный в желаниях субъект. Он здесь, чтобы вырасти в собственных глазах, как и все, кто выходит на сцену. Посмотрите на меня.

Но боль и пустота — настоящие, боль, отдающая куда-то вглубь, в туман, в его далекое детство. Он уходит, все кончено, так он никогда прежде не поступал. Он уходит со сцены. Люди заплатили за это деньги, думает он, спускаясь со сцены. Это появится на YouTube. Все кончено, вся жизнь, годы, что я прожил вплоть до этого момента, навсегда изменились в это короткое мгновение, когда я сошел со сцены. Теперь они откажутся оплатить мой номер в отеле? И мой билет до дома? Это была ужасная ошибка.

Может, еще не поздно вернуться, думает он. Может, я могу сказать: «Мне нужно было взять кое-что за кулисами». Он осматривается, хватает бутылку воды и направляется обратно к кафедре. Говорит слушателям, что ему захотелось пить, просит простить его за эту паузу. Изображает искреннее удивление, увидев, что на кафедре уже и так стояла бутылка воды, на ходу придумывает шутку про воду, говорит что-то иронично-самоуничижительное. В общем, ведет себя вполне в соответствии с ожиданиями, все так легко и забавно. Все смеются, и вот он снова стоит перед публикой. Снова в зоне комфорта, снова спрятался во лжи, ему стыдно, но он должен пройти через это.

И вот он вытаскивает из себя того давнего своего дублера, сведущего в вопросах сценарного мастерства, со скрипом отыгрывает свою скромную роль и проходит испытание. Игра окончена, он ничего не изменил ни в себе, ни в мире, но люди, которые пригласили его сюда, кажутся довольными. Он в отчаянии. Месяцами он размышлял об этом вечере. В его сознании эта лекция превратилась в событие огромной важности, он всерьез намеревался своим выступлением изменить привычное положение вещей. Он полагал, что станет, наконец, самим собой, впервые по-настоящему раскроется перед публикой и обретет свободу. А теперь все кончено, и все осталось по-прежнему. Он возвращается в отель, сидит в баре. Надежды больше нет.

Недавно я прочел статью об агрессивном отношении детей в школах к своим сверстникам. Большинство людей резко осуждают такое поведение и готовы бороться с этим, некоторые же считают, что в подобной агрессии есть и свои положительные стороны. Они говорят, что это неотъемлемый элемент пери-

ода взросления, закаляющий характер. Однако в статье не было ни слова о том (да и, вообще, об этом обычно не упоминают в обсуждениях), что детская агрессия — существенный элемент нашей культуры. Эта агрессия не возникает на пустом месте. До сих пор не ясно, является ли она естественной чертой человеческой натуры; однако это не отменяет тот факт, что культура, в которой агрессивное поведение не поощряется, а осуждается, имеет больше шансов справиться с этой проблемой.

Наша культура — маркетинг, этим мы все и занимаемся, а что есть маркетинг? Попытки заставить людей делать то, что выгодно нам. Это движущая сила потребительской культуры, нашей политики, нашего искусства. Музыка, кино, книги, живопись, научные исследования. Я не хочу в этом участвовать. Не хочу рассказывать вам, как продать сценарий, или как написать настоящий хит, или как вписаться в существующую систему. Хочу лишь сказать: во мне живет надежда на то, что в этом мире можно жить иначе, находить альтернативные пути, я смело и искренне верю: все, что мы даем миру, может служить и для лучших целей.

Современная киноиндустрия устроена таким образом — я говорю сейчас о мейнстриме, — что единственной ее целью является заставить вас купить ее продукцию. Это единственная цель. Единственная. С этим намерением создаются все фильмы, которые мы смотрим, а они, в свою очередь, создают нас. Ту же игру ведет с нами и правительство, запугивая, обманывая нас, запутывая все, наживаясь на наших страхах. Цель превратить кандидата от политической партии в объект маркетинга достигнута. Я многого не понимаю, о многом хотел бы узнать больше, чем знаю сейчас, но я — человек и не стану участвовать в каких-то соревнованиях, наградой в которых служит получение права на достойное обращение.

Я не буду участвовать в этой игре. И никто не обязан в нее играть. В свою очередь, буду стараться не пользоваться принятыми в киноиндустрии техниками поощрения людских страхов, не стану навязывать, продавать людям что-либо, в том числе и себя. Современный мир страшен. Вообще, мир всегда был таким. Но есть сейчас нечто гротескное, присущее именно нашему времени, нечто, окутывающее нас с ног до головы. Мы должны научиться отличать реальность от нереальности, совершить выбор или позволить другим сделать это за нас.

Я не могу объяснить вам, как писать сценарий, поскольку правда в том, что нечто по-настоящему значимое и ценное можете создать только вы сами, оно должно исходить именно от вас. Мои методы работы отличаются от ваших, в этом вся суть любого творческого процесса. Я могу предложить миру самого себя, и вы можете предложить ему лишь самих себя, и если вы будете делать это щедро и искренне, я буду рад. Вы родились человеком в определенное время, в определенной ситуации, культуре, семье, с определенным телом, полом и химической структурой мозга. То же можно сказать и обо мне, и о каждом. Порой я чувствую, словно каждый из этих элементов излучает некую мощную силу, подобную гравитации, эти силы давят на меня, тянут в разные стороны, таким образом формируя меня.

Я наблюдаю за своими реакциями, многие из которых перешли ко мне от моего отца. Я унаследовал их на генетическом уровне и через воспитание — так же, как в свое время и мой отец. И я чувствую себя невероятно одиноким в этой тюрьме, мне ужасно стыдно, поскольку я прекрасно вижу, что дверь тюрьмы открыта. Но я не могу выйти. Как же я слаб. Почему я не могу быть более здравомыслящим? Более здоровым? Более великодушным? Компания, производящая кроссовки, которые я ношу, уверяет меня, что я могу все, что выбор за мной.

Но слоган Just Do It на мне не работает, я не могу «просто сделать» что-то, и это говорит о моей крайней слабохарактерности. По жизни нас ведут все эти «священники» нашей культуры, терапевты, наш общий строгий «Отец», искренне пекущийся о нашем благополучии. Наш «Отец» — компа-

ния, производящая кроссовки на фабриках с потогонной системой в странах «третьего мира». Не знаю как вы, а я готов разрыдаться, глядя на рекламу, которую создают эти люди. По-моему, это отвратительно и достойно презрения.

Исследуя что-либо, совершая открытия, не лишайте себя свободы, не бойтесь перемен; позвольте вашему сценарию расти, меняться и развиваться по ходу работы над ним. В этом процессе вас ждет масса открытий. Не сто-

«Быть Джоном Малковичем», автор сценария Чарли Кауфман, режиссер Спайк Джоунз

ит пренебрегать ими, даже если они кажутся неудобными, неуместными. Не стоит игнорировать даже слабые отголоски чего-то важного ради упрощения. Избегайте упрощений. Не нужно беспокоиться о том, как все это выглядит, думать о возможных неудачах. Провал — это почетный знак, говорящий о том, что вы не испугались поражения. Если же вы будете бояться неудач и избегать риска, то будете обречены на повторение того, что уже делали сами, или того, что до вас делали другие.

Имейте это в виду, совершая выбор и думая о том, стоит ли подвергать себя опасности. Не стоит прибегать к искусственному делению или категоризации чего-то ради упрощения, не стоит работать исключительно на результат. Дайте себе время, пусть мысли «поварятся», побродят в вашей голове. Вы будете обдумывать все, даже если сами не будете осознавать этот процесс. Доверяясь бессознательному, вы обретаете свободу, в том числе от лишних категоричных суждений, обретаете способность делать удивительные открытия. В каждый момент жизни каждый человек на Земле чего-то хочет. Как правило, желаний много и они противоречивы. Поймите и учитывайте эту особенность, размышляя о своих персонажах и о себе самом.

Рассказывать истории, по сути, крайне опасное занятие. Обдумывая некое травмировавшее вас событие, вспомните, что вы испытали в момент,

когда оно произошло. А теперь вспомните, как рассказывали о нем кому-то год спустя. Теперь — о том, как говорили о нем кому-то в сотый раз. Восприятие меняется, есть целый ряд аспектов, определяющих эти изменения. Первый — ракурс, перспектива. Многие считают наличие «отстраненного» взгляда весьма полезным для повествования в целом. Он позволяет проследить эволюцию образов, вывести некую мораль, взглянуть на событие с некоторого расстояния, понять его причины и контекст. Проблема в том, что в перспективе событие искажается, превращается в некую искусственную конструкцию, имеющую мало общего с самим событием.

Второй аспект — неизбежный процесс адаптации, постепенное перекраивание истории в интересах зрителя. Со временем рассказчик начинает понимать, какие элементы сюжета действуют на аудиторию должным образом, какие нужно приукрасить, какие — убрать. История перестраивается и дополняется, главная цель рассказчика теперь — развлечь публику, завоевать ее симпатии. Это верно как в отношении историй, которые рассказывают за обедом или на вечеринке, так и тех, что становятся сюжетами фильмов.

Не позволяйте никому учить вас рассказывать истории, говорить вам, из чего она непременно должна состоять и в какой форме ее следует подать. В качестве эксперимента попробуйте написать антиисторию. Это все равно будет некий сюжет, но у него появится шанс стать иным. Наш мозг сам генерирует сюжеты, это столь же естественный для нас процесс, как дыхание, мы просто не можем иначе. Освободите себя, а заодно и всех остальных, не пожалейте на это сил. Ограничивая себя, давая себе слишком конкретные задания, вы запираетесь, отгораживаетесь от своего творчества, так что просто следуйте за ним, позвольте ему вести вас.

Если вы говорите, что собираетесь написать сценарий о жизни бездомных и в итоге выявить их прекрасные человеческие качества, у вас наверняка получится вполне наглядный и, возможно, поучительный сюжет.

Если вы скажете: «Тот вопль, что я слышу внутри себя, невозможно выразить словами, но я собираюсь погрузиться в самую его глубину и посмотреть, что из этого выйдет», — у вас, вероятно, получится нечто настоящее. Но вам придется отбросить все заранее установленные, все готовые определения понятия «настоящее». Это не значит, что у вас обязательно получится сценарий на миллион долларов и вас полюбят критики. Если вы стремитесь к этому, что ж, дерзайте. В процессе вы, возможно, перестанете понимать, кто вы такой, но ничего страшного в этом нет. Критики непременно выдадут вам какой-нибудь ярлык.

Создавая сценарий, вы создаете мир; рассматривайте все — каждый персонаж, каждую комнату, каждое соприкосновение, каждый проходящий миг, как полнокровное воплощение этого мира. Смотрите на все сквозь эту призму и постарайтесь быть последовательным в конструировании этого мира. Каждый элемент живописного полотна является частью продуманной художником композиции, да и вообще в мире нет ничего, что существовало бы само по себе; так же и в создаваемом вами мире не должно быть разрозненных элементов.

Есть еще одна вещь, которую я люто ненавижу. Пожалуй, поделюсь с вами. Старайтесь не вставлять в сценические ремарки всякие шуточки, желая позабавить читателей сценария. Понимаете, о чем я? Многие это делают. Никогда так не делайте. Ваша задача — создать атмосферу, выразить определенное настроение, вы пишете историю, пишете ее затем, чтобы помочь большой группе людей объединиться, понять суть, смысл, дух, атмосферу будущего фильма и затем снять его. Вот над этим нужно работать, а не тратить время и силы на шутки и прочую ерунду.

Я расскажу вам одну короткую историю, мне она показалась интересной. Не знаю, зачем я ее рассказываю, просто, мне кажется, есть в ней что-то глубоко кинематографичное. Я часто бегаю по району, и вот однажды я встретил другого бегуна. Это был крупный парень, старше меня, в толстовке и в бан-

дане; видно было, что бежать ему тяжело, он пыхтел и задыхался. Я как раз спускался с небольшого холма, а он двигался мне навстречу. Правда, холм был довольно пологий.

И вот он пробегает мимо и говорит: «Ну всё, худшее позади». И мне это показалось забавным, я сразу проникся симпатией к этому парню, он показался мне приветливым и остроумным. Я бежал и думал, что мне понравился этот веселый парень и мы наверняка подружимся. Несколько недель спустя я снова встретил его, он опять бежал мне навстречу. Увидев его издали, я обрадовался предстоящей встрече. И вот он пробегает мимо и снова говорит: «Ну всё, худшее позади». И у меня сразу мелькают мысли: ну ладно, думаю, у него, видимо, свой репертуар, и, может, он говорит это всем, кого встречает, а меня мог просто не узнать или не вспомнить, не такой уж я особенный, да и, в конце концов, в его возрасте... Я засмеялся в ответ, но на этот раз смех был уже немного вымученным, потому что в голове роились все эти мысли, и я был разочарован.

А некоторое время спустя я вновь его встретил, и он снова произнес эту свою фразу. Но на этот раз он бежал вниз по склону, а я — вверх, так что фраза эта вообще показалась неуместной и бессмысленной. Я стал думать об этом, мне было как-то не по себе, было неловко за парня, казалось, что с ним что-то не так. Мы с ним и позже пересекались, и я еще раз семь или восемь выслушал от него эту одну-единственную фразу: «Ну всё, худшее позади». Я начал избегать его. Завидя его вдалеке, я тут же перебегал на другую сторону улицы, а если мне это не удавалось, просто пробегал мимо него, сделав вид, будто полностью сосредоточен на беге и ничего вокруг не замечаю. Но он все равно произносил свою реплику, пробегая мимо, даже если я не смотрел в его сторону.

Не знаю, к чему я вам это рассказываю, просто мне нравится сама идея изменения чего-то со временем, при том что внешне все остается по-прежнему. Перемены произошли исключительно в моей голове, скажем так, со временем изменилось восприятие этой ситуации моим персонажем. Здесь нет четко выраженного сюжета, эту историю нельзя изобразить красками на картине. Наверное, для того я и рассказал об этих странных встречах, чтобы донести мысль о том, что, если уж вы снимаете кино или пишете сценарий, вы должны понимать, почему это должно быть именно кино. Если история не требует, чтобы ее облекли в форму фильма, то и снимать ее не стоит.

Любое ваше произведение во многом определяется спецификой используемого вами выразительного средства, и это очень важно. И именно особенности того или иного художественного средства или метода помогают вам добиться нужных результатов в работе над произведением. Всегда задумывайтесь о том, какой формы воплощения требует сюжет, какую он категорически отторгает, и если уж вы хотите рассказывать истории посредством кино, пытайтесь понять, что такого особенного есть в вашем сюжете, что непременно требует его кинематографического воплощения.

Пожалуй, на этом закончу. У меня остались еще кое-какие заметки, но я взял их про запас. По-моему, главное я уже озвучил, и теперь можно перейти к вопросам.

Дэвид Кокс. Я задам вам лишь несколько вопросов, думаю, нужно оставить время и для слушателей. Прежде всего, хочу поблагодарить вас за прекрасное выступление.

Чарли Кауфман. Спасибо, я рад был здесь выступить, хотя, честно говоря, пока не могу сказать точно, понравился мне этот опыт или нет.

Дэвид Кокс. Можно ли — хотя бы в некоторой степени — рассматривать ваши сценарии как прямое обращение к зрителю, наподобие этого выступления? Бывают ли моменты, когда, закончив сценарий, вы чувствуете себя так, словно прочли своего рода лекцию, пропустив ее затем через фильтр множества голосов ваших героев?

Чарли Кауфман

Чарли Кауфман. Даже не знаю. Как я уже говорил, сценарий для меня — это история, которая непременно должна стать фильмом и ничем иным. Я стараюсь относиться так к любому произведению. Несколько лет назад я написал две пьесы. Вообще-то, они были задуманы, скорее, как радиопьесы, хотя в итоге их поставили в театре. Любое произведение требует совершенно конкретной формы воплощения и лишь в ней реализуется полностью. Я и к этому выступлению подошел схожим образом. Я знал, что должен выступить с лекцией, и стал размышлять о том, что представляет собой этот формат и что можно с ним сделать, хотел поиграть с самой идеей. Я упомянул, что у меня было множество соображений относительно того, как провести эту лекцию, некоторые варианты были более «театральными», но в итоге я понял, что суть моего выступления именно в том, чтобы быть здесь. Не изображать из себя кого-то, а просто быть самим собой. Мне казалось, как раз это и требуется от лектора.

Дэвид Кокс. Учитывая то, что в своей работе вы стремитесь достичь определенной степени искренности, честности, дать миру нечто, что, по вашим словам, не причинит ему вреда, может показаться удивительным, что вы избрали вид искусства, основанный на коллективной работе. Вы доверяете свои произведения другим и, по сути, позволяете им по-своему их интерпретировать. Чувствуете ли вы в связи с этим свою особенную уязвимость как автор? Часто ли вам приходится идти на компромиссы?

Чарли Кауфман. Мне повезло: я работал с режиссерами, сотрудничество с которыми всегда складывалось довольно легко, и в большинстве случаев я мог открыто высказывать свое мнение, советоваться с режиссером, подробно обсуждать сценарий. Конечно, я хотел пойти дальше и начать самостоятельно снимать кино по своим сценариям. Не потому, что был недоволен тем, как это делали другие режиссеры, просто мне нравилась сама идея полного контроля над процессом.

Дэвид Кокс. И вы, начиная с картины «Быть Джоном Малковичем», всегда неизменно контролировали работу над вашими сценариями и проектами?

Чарли Кауфман. Да, за исключением одного раза. Но, как правило, все изменения в сценарий вносил я сам. В большинстве случаев эти изменения принимались. Хотя пару сражений с режиссерами я все же проиграл, но это была честная борьба.

Дэвид Кокс. Вы говорили об опасности, связанной с манипулированием аудиторией, о том, что автор порой чувствует, что начинает злоупотреблять некими стандартными управленческими техниками, превращается из художника в «эстрадника». Бывает ли, что в процессе работы над сценарием вы начинаете волноваться, боитесь скатиться в чистую «развлекуху» и перечитываете текст, опасаясь, что ваша история стала уж слишком привлекательной или легковесной, упрощенной?Случается ли вам намеренно перепроверять себя в таких ситуациях? Пытаетесь ли вы изменить что-то в тексте, вернуться к тем истинным ценностям, которые считаете ключевыми в своей работе?

Чарли Кауфман. Я проверяю себя, чтобы убедиться в собственном понимании того, что я сделал, что написал и зачем. У меня проблемы со словом «развлекуха», я не совсем понимаю, что оно означает. Но мне приятно, когда людям нравятся мои работы. Я не сумасшедший. То есть, конечно, это так, но все же я не совсем безумец. Мои работы должны иметь для меня смысл.

Я хочу, чтобы мои тексты нравились мне самому. Если они понравятся и другим, это просто здорово, я буду счастлив, ведь это будет означать, что я сказал нечто такое, что нашло отклик у других людей, и это поразительно. Я хочу, чтобы так было. Но изначально я пишу, руководствуясь исключительно какими-то своими соображениями.

Дэвид Кокс. Вы уже придерживались этих взглядов, когда пришли в киноиндустрию, или они сформировались позже, уже в процессе работы? Руководствовались ли вы ими, когда писали сценарий «Быть Джоном Малковичем», или на вас в тот период повлияло что-то извне?

Чарли Кауфман. Я уже тогда определил для себя все эти вещи. Тот сценарий я написал лишь потому, что меня привлекла сама идея. Я счел ее занятной, и на самом деле в сценарии затронуты многие вопросы, волнующие и меня самого. Все было пропущено через некий комедийный фильтр, поскольку я вообще люблю комедии. Для меня это не было компромиссом. И я действительно написал сценарий для себя и никак не ожидал, что он когда-нибудь станет фильмом.

Дэвид Кокс. За все годы работы в кино стали ли вы осознавать, что являетесь частью индустрии, в некоторой степени способной нанести миру серьезный ущерб?

Чарли Кауфман. Думаю, теперь я осознаю это лучше, но мне также кажется, что за последние годы изменились и киноиндустрия, и сам мир. Раньше у людей все же было больше возможностей, мир кино был чуть более благосклонен к тем, у кого есть альтернативный взгляд на вещи, к эксцентрикам, готовым на риск. Сейчас, мне кажется, это уже не так. В целом, да, я стал старше и многое успел передумать обо всем этом.

Дэвид Кокс. Работая над сценарием или каким-то другим произведением, задумываетесь ли вы о практической стороне вопроса — о том, как продать свой текст, о возможных проблемах в будущем? Чувствуете ли, что решать эти вопросы стало сложнее, чем раньше?

Чарли Кауфман. Нет, об этом я не думаю. После фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк»[1] я написал лишь один сценарий. За это время многое в киноиндустрии изменилось, включая ее экономику. К тому же моя картина с коммерческой точки зрения фактически провалилась. Я оказался в непростом положении и осознал, как трудно мне теперь будет сделать что-то свое. В каком-то смысле мой следующий сценарий стал реакций на этот опыт. Я не отказался от идеи продолжать делать что-то свое и не стану пытаться подстроиться под определенный формат.

Хотя был момент, когда я сказал себе, что больше не буду всем этим заниматься. Но затем подумал: «Нет, я продолжу и буду сам диктовать себе условия. Посмотрим, что из этого выйдет». Но это борьба. Когда я написал сценарий «Нью-Йорк...», думал, что снять фильм мне так и не удастся, студию мой проект совсем не заинтересовал. Я потратил много сил, пытаясь добиться финансирования проекта.

Дэвид Кокс. Ваше имя уже стало своего рода брендом, бойкие журналисты вовсю используют неологизм «кауфманианский», а зрители — хоть и не могут предугадать, что именно вы сделаете в следующий раз, — все же полагают, что вы продолжите работать в определенной, присущей именно вам стилистике. Опасно ли это для автора — внезапно осознать, что люди ждут от него совершенно конкретного результата и что сам он в каком-то смысле превратился в персонаж?

Чарли Кауфман. Мне кажется, в моем случае это не так, я ничего подобного не ощущаю. И уж точно никогда не стану умышленно использовать такую вещь, как репутация, в своих интересах. Я всегда стараюсь сделать что-то, чего никогда не делал раньше, что-то, что мне пока незнакомо. Но

[1] Synecdoche, New York (2008), режиссер Чарли Кауфман.

ведь я человек, как и все остальные, у меня определенные взгляды, своя жизнь, я вырос в определенной среде — все это накладывает отпечаток и на творчество.

Все мои работы, может, в чем-то и похожи, но это происходит неумышленно, я-то как раз стремлюсь к разнообразию. Последняя моя работа — сценарий мюзикла. Может, когда-нибудь его поставят. Я никогда прежде не работал в этом жанре и вот решил попробовать.

Дэвид Кокс. То есть вы поступаете так сознательно: знаете, что есть у вас некая «зона комфорта», и пытаетесь вытащить себя из нее? Но как вы можете убедиться в том, что вышли за ее пределы? Неужели вы, когда пишете, порой одергиваете себя, считая, что тот или иной эпизод дался вам слишком уж легко?

Чарли Кауфман. Примерно об этом я и пытался сказать сегодня. Для меня выйти из той самой «зоны комфорта» — значит сказать о чем-то, что по-настоящему волнует меня, что делает меня уязвимым. В кино я говорю о том, о чем размышляю в реальной жизни. Всегда стараюсь писать о том, что занимает меня в момент написания сценария. Пытаюсь сконцентрироваться на актуальных для меня в данный момент темах, это и есть то самое отсутствие какой-либо перспективы, о которой я говорил ранее. Отстраняясь от своей темы, глядя на нее как бы издали, с определенного ракурса, оказываешься в слишком безопасном положении, всегда можешь найти удобное укрытие.

Я хочу рассказать историю такой, какая она есть, а не скрывать ее, хочу понять ее, проникнуть в суть самого фильма, именно это дает мне самые яркие эмоции, самые сильные переживания, самый мощный страх, волнение и так далее. Как правило, все мои сценарии очень личные, и я написал сценарий мюзикла, поскольку вообще всегда ищу новые способы, пути выражения своих мыслей и переживаний. В этой истории не последнюю роль играет Интернет, и многие герои — одинокие люди, сидящие за своими компьютерами. Они ни с кем не общаются, у них нет друзей, и это в какой-то мере определяет их сущность. Но я хочу выразить их мысли, не используя при этом закадровый текст и монологи. И я подумал, почему бы им не выражать свои эмоции в песне.

Я люблю писать песни, этим я занимаюсь, когда не могу ни о чем думать. Мне нравится создавать рифмы, для меня это прекрасное развлечение. В фильме около пятидесяти песен, что немало. Но не все они — полноценные песни, некоторые — просто фрагменты. И задуманы не как отдельные постановочные номера; здесь это очень личная форма самовыражения. Это не будет набор бенефисов. Думаю, из этого материала вполне может получиться нормальный полнометражный фильм. Хотя я не уверен.

Дэвид Кокс. Полагаю, эту картину вы намерены снимать сами так же, как и «Нью-Йорк...».

Чарли Кауфман. Да.

Дэвид Кокс. Теперь, получив режиссерский опыт, задумываетесь ли вы в процессе работы над сценарием о возможных трудностях, о каких-то практических нюансах, связанных именно с постановкой? Или забываете об этом, словно пишете сценарий для другого режиссера? Или же эти две роли теперь слились для вас в единое целое?

Чарли Кауфман. Стараюсь не думать о подобных вещах, что, конечно, трудно. Но пытаюсь. Да, теперь, когда я пишу что-то, зная, что мне самому предстоит снимать, все дается труднее, чем раньше. Но, знаете, когда я размышляю о том, что у меня действительно появится шанс снять собственный фильм, мне становится как-то не по себе, я начинаю думать, что вовсе и не хочу ничего снимать... Меня утомляют сами мысли о съемочном процессе, обо всех его трудностях. И все же, полагаю, сниму эту картину, если мне позволят.

Дэвид Кокс. Вы говорите о выходе из «зоны комфорта», об изнуряющих мыслях о съемках, о том, что, начиная работу над проектом, стремитесь ощутить некую потерянность... В глубине души процесс написания сценария все еще

приносит вам радость, воодушевляет вас, несмотря на то что, очевидно, отнимает столько сил и душевной энергии?

Чарли Кауфман. Нет, не могу назвать этот процесс воодушевляющим, да и никогда его так не воспринимал.

Дэвид Кокс. Может, чувство удовлетворения и радости приходит, когда фильм уже выходит в прокат?

Чарли Кауфман. Тоже нет. Выход фильма сопровождается таким количеством проблем и ловушек, что и тут, оказывается, не до веселья. Конечно, если картина имеет успех у зрителей и критиков, это меня радует, но я так страстно жду этой реакции, так на нее рассчитываю, что в итоге все равно не чувствую себя счастливым. Скорее, не столь уж несчастным.

Вопросы из зала

— Расскажите о своих взаимоотношениях с наукой. В какой мере наука влияет на ход ваших мыслей и на вашу работу в целом? Кажется, никому не удавалось столь ярко и гармонично выразить идею понимания того, как устроена Вселенная — с научной точки зрения, — через конкретные персонажи и их мысли, их видение мира, как это сделали вы в своей лекции и в своих сценариях, например в «Адаптации». Трудно ли романтизировать какие-то выводы, к которым приводит вас наука, ведь зачастую она довольно груба и даже жестока? Что значит для вас наука? Вы говорили о генетике, о муравьях-древоточцах и грибах-паразитах, и в «Адаптации» тоже много научных фактов. Сегодня вы также упомянули о генетической наследственности, намекая на ограниченность свободы воли.

Чарли Кауфман. Возможно, в моих сценариях отчасти находят отражение эти философские мотивы, не знаю. Философия и наука действительно увлекают меня. Но в этом плане я абсолютный дилетант, у меня даже нет никаких способностей к математике, а физикой я заинтересовался, прочитав несколько научно-популярных книжек. Авторы любой научно-популярной книги по физике как бы предупреждают читателя о том, что ему-то вовсе не понять, о чем в ней говорится. То есть они притворяются, что говорят с читателем на одном языке, обращаются к нему, но на самом деле тот и понятия не имеет, о чем они рассуждают. Меня это открытие сильно разочаровало, но я не знал, что с этим поделать. Я начисто лишен математических способностей, это факт.

Мой отец был инженером, и я, бывало, приходил к нему на работу, смотрел на непостижимые, загадочные значки, которые сотрудники писали на доске, и, глядя на них, испытывал какой-то благоговейный трепет. Всё казалось мне чем-то, что я никогда не смогу понять. И я так и не понял, хотя все это мне по-прежнему ужасно интересно. Недавно я прочел одну статью, она показалась мне безумной и совершенно потрясающей. С помощью МРТ ученые изучали реакцию мозга на определенные изображения, а затем составили некую схему мозговых импульсов, по которым могли впоследствии воссоздать само изображение. Вы слышали об этом? Честно говоря, страшно даже представить, что смогут сделать ученые, используя такие техники.

— Какая ваша картина вам ближе всего? И какая вызывает у вас наименее приятные эмоции?

Чарли Кауфман. Честно говоря, не знаю, как ответить на этот вопрос. Я никогда не испытываю неприязни к фильмам, сценарии к которым сам написал. Я слишком вовлечен в процесс их создания, слишком привязан к ним, чувствую ответственность за них. Так что, можно сказать, отвращения я не испытываю ни к одному из них, в каждом мне что-то нравится. Пожалуй, наименьшую привязанность испытываю к той картине, в создании которой я практически и не участвовал. Наверное, сказать: «Мне нравятся все мои картины», было бы слишком уж высокомерно, но я, правда, не испытываю по отношению к ним никаких отрицательных чувств.

— Получаете ли вы в процессе написания сценариев ответы на некие волнующие вас вопросы? Становится ли вам легче, когда вы пишете о том, что вас долгое время волновало, а затем видите, что фильм по вашему сценарию снискал признание?

Чарли Кауфман. Нет. Даже самое полное знание не освобождает от волнующих вас проблем, не поможет разрешить их. Раньше я этого, кстати, не знал.

Мои личные проблемы, те, которые составляют мою сущность, остаются нерешенными. Полезно осознавать это... Я все время сомневаюсь, я очень неуверенный человек, всегда таким был и остаюсь. Но, скажу вам, десять лет назад я и представить не мог, что смогу выйти на сцену и прочесть какую-то лекцию.

— Что вдохновляло вас, когда вы писали «Быть Джоном Малковичем»? Что вы почувствовали, увидев наконец фильм на большом экране?

Чарли Кауфман. Я просто написал сценарий. Как раз закончил работать над ситкомом и начал писать его в ожидании новых предложений. Я надеялся впоследствии получить какую-нибудь работу по контракту. Вот так все и вышло. У меня была идея о том, как кто-то находит тайный проход в чью-то голову, и идея о человеке, который знает о тайном романе двух сотрудников. Ни одну идею я не мог продумать до конца, так что в итоге решил совместить их и посмотреть, что выйдет. А потом просто написал сценарий.

Фильм вызвал прекрасные отклики, и именно благодаря ему я вроде бы стал известен. А вначале люди читали сценарий, говорили, что он очень смешной, приглашали на встречи и убеждали, что никто никогда не согласится его ставить. Я побывал примерно на пятнадцати таких «собеседованиях» и в конце концов сам поверил в неосуществимость моего замысла. И уж точно не ожидал, что кто-то сделает из этого материала фильм. Я всего-то рассчитывал получить какую-нибудь работу, а потом сценарий каким-то образом попал к Спайку Джоунзу, а ему как раз нужно было что-то снимать, и он заинтересовался моей идеей. Сам не знаю, как все вышло, мы просто снимали кино. Я и не ожидал, что из этой затеи что-то получится. В результате фильм во многом изменил мою жизнь, и это было действительно неожиданно для меня. Думаю, и для Спайка тоже. Помню, как ребята поехали на Венецианский кинофестиваль на премьеру картины. Меня не пригласили, но Спайк, Кэмерон Диаз и Кэтрин Кинер отправились туда; не знаю, были ли там Малкович и Кьюсак.

Помню, они позвонили мне оттуда и рассказали, какой фурор произвела картина, а затем начали появляться статьи в газетах и журналах, и это было здорово, по-настоящему волнующе.

— Планируете ли вы в будущем начать работать с иными формами — писать романы, пьесы, стихи? Вы как писатель чувствуете, что ваши отношения с языком должны развиваться и в других направлениях?

Чарли Кауфман. Я говорил серьезно, утверждая, что не считаю себя писателем. И не только потому, что не хочу навешивать на себя ярлыки, но и потому, что, читая чужие произведения, я часто поражаюсь тому, как они написаны, и понимаю, что никогда не смогу написать ничего подобного. Не знаю, не уверен даже, что у меня есть талант. Но я, конечно, все равно продолжу писать. Приведу еще одну цитату, раз уж я их так люблю, на этот раз — Роберта Бенчли: «Мне потребовалось полвека, чтобы понять, что у меня нет литературного дара. Увы, к тому времени я уже был слишком знаменит, чтобы бросить это дело». Определенно, я собираюсь писать пьесы, это входит в мои планы. Хотел бы написать роман, уже думал об этом, но не уверен, что сумею. Увы, когда доходит до дела, мне всегда становится страшно.

http://www.close-upfilm.com
В рамках серии лекций BAFTA

Перевод с английского Елены Паисовой

ОЛЕГ ПОГОДИН:

«Жизнь сценария — это жизнь гусеницы»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

«Дом», автор сценария, режиссер Олег Погодин

Елена Паисова. Как, на ваш взгляд, меняются сейчас (и меняются ли вообще) правила, законы и каноны обучения сценарному мастерству? Относятся ли к нему сейчас как к ремеслу или как к полноценной творческой деятельности, сродни писательской?

Олег Погодин. Времена, когда в профессиональной среде к сценарию относились с таким же трепетом, как и к «чистой» литературе, безвозвратно канули в прошлое. Современные сценаристы в массе своей более практичны, поремесленному циничны. Они строчат болванки, заготовки, а не кинопрозу, как это делали в лучшие годы отечественной драматургии Лунгин и Нусинов, Дунский и Фрид, Шпаликов, Рязанцева, Клепиков, Ежов... Сегодня из этой школы осталось всего ничего народу — Финн, Володарский, Арабов. Они из разных поколений, но объединяет их, пожалуй, чистота творческого подхода к делу и то, что они не испорчены телевизионным «чесом».

Е.Паисова. Может ли профессиональный сценарист с одинаковой легкостью писать сценарии как для артхауса, так и для мейнстрима? Легче ли сценаристу работать с разными жанрами и типами кино, если он сам ставит свои сценарии? Или проще работать с кем-то (либо по заказу)?

О.Погодин. Всеядность для кинодраматурга желательна и даже необходима. В дверь к нему стучатся разные продюсеры, разные режиссеры. И если есть на свете двадцать жанров, то сценаристу лучше любить все эти жанры и носить с собой связку ключей от всех двадцати. Конечно, это утопия, но нужно стремиться... Если же говорить обо мне, то я, например, точно знаю, в каких жанрах не буду работать никогда. Это хоррор и «черная» мистика. Что касается совмещения сценарной и режиссерской профессий в одном лице:

я пишу для себя сам, но радости это приносит столько же, сколько и проблем. Первая проблема: режиссеру нужно всегда соблюдать чувство дистанции по отношению к материалу. Так лучше видны неровности творческого ландшафта. А когда сам пишешь под свою же режиссуру, кипение двух страстей в одном флаконе доходит иногда либо до полного испарения некоторых удачных сценарных идей, либо до «залитературивания» режиссерских. Пишущему режиссеру для большей внутренней свободы соавтор, мне кажется, просто необходим. Я пока своего не нашел.

Е.Паисова. Какие изменения произошли в связи с тем, что сценарии стали все чаще писать «американской записью», гораздо менее подробной, чем традиционная? Как это воспринимают сами авторы? Меняется ли психология сценариста, подстраивающегося под этот формат? Стал ли он ощущать себя в меньшей степени автором фильма? Воспринимается ли сейчас сценарий как цельное произведение, основа фильма, или же сугубо как диалоговая конструкция?

О.Погодин. Как бы хорошо ни был написан литературный сценарий, пусть даже стихами, в производственном плане его все равно придется переводить в «американскую запись». По «американке» удобнее строить режиссерскую экспликацию и несравнимо удобнее считать смету. «Американка» менее эмоциональна, но зато более практична. У нее есть одно неоспоримое преимущество перед нашей «киноповестью»: недостатки конструкции не спрячешь за литературными красотами, сразу видно, как скроена драматургия — добротно или с дырками и провалами. Наши могут написать (да я и сам так делаю порой): «Во всей фигуре Бориса сквозило какое-то раскаяние. Маша сбежала навстречу с крыльца — вся легкая, белая, какая-то светящаяся одновременно счастьем и прощением». И снимай, как хочешь. Американец напишет: «Борис вошел в калитку. Неуверенным шагом двинулся к дому. Мария заметила его. Их взгляды встретились. Борис смотрел с раскаянием. Мария улыбнулась. Сбежала со ступенек. Они обнялись». Тут все ясно. Чем понятнее написан сценарий, тем выше его постановочные и зрительские шансы. Пси-

«Дом»

хология сценариста (а это профессия в каком-то смысле конвейерная) будет неизбежно подстраиваться под отчетливо выстроенную и внятно написанную драматургическую форму. Под формат. Это не значит, что сценарист должен упрощаться внутренне как личность. Но он должен научиться говорить на языке, который не нужно расшифровывать большинству. Что же касается чувства авторства, то это вопрос больше к области внутренних амбиций и к самооцен-

«Дом»

ке автора, чем к его профессиональным качествам. Если самооценка занижена, то даже строка «Ночь, улица, фонарь, аптека» будет воспринята ее автором, как уступка конвейеру и грехопадение.

Е.Паисова. Как обучали сценарному мастерству вас? Что дало вам профессиональное образование в этой сфере? Считаете ли вы, что в России необходимо менять подход к обучению сценаристов?

О.Погодин. Я самоучка в сценарном цеху. Похвастаться базовой драматургической школой не могу. А насчет того, нужно ли менять подход к обучению... Менять нужно взгляды и нравы. Базис. Тогда поменяется и школа — будь она сценарная, режиссерская или экономическая.

Е.Паисова. Приходилось ли вам работать с иностранными сценаристами? Был ли опыт преподавания или обучения в иностранных киношколах? В чем отличие их подхода к преподаванию? Каково в целом отношение к сценарному мастерству за рубежом?

О.Погодин. В моем арсенале драматурга-самоучки несколько прочитанных книжек по сценарному мастерству от зарубежных авторов — и всё.

Е.Паисова. Как вы расцениваете опыт совместного написания сценария несколькими авторами?

О.Погодин. Несколько авторов — это лебедь, рак и щука. Соединять несколько индивидуальностей в одной упряжке — безумие. Потянут в разные стороны. По крайней мере, у меня положительного опыта работы сразу с несколькими соавторами не было. Только негатив. В России коллективно работать не умеет никто. Это, условно говоря, больше «протестантская» модель, чем «православная». У нас важна иерархия — подчинение всех кому-то одному, главному. И желательно, чтобы этого главного либо боялись, либо уважали. А луч-

ше — и то, и другое одновременно. Тогда в кучном сотворчестве будет толк. Так как я терпеть не могу, чтобы меня боялись, а уважение выдавливать из собратьев тоже не особенно люблю, то предпочитаю не скапливаться за письменным столом в количестве больше одного человека. Второго я потерплю, а точнее, приму, только если он будет дышать со мной воздухом одних и тех же образов.

Е.Паисова. На какой стадии к работе сценариста подключается режиссер и насколько это важно?

О.Погодин. Лучше, чтобы режиссер подключался сразу, с момента первого старта. Ведь сценарий пишется не для чтения, а для создания фильма. То есть — для режиссера. А жизнь самого сценария — это жизнь гусеницы, которой суждено превратиться в бабочку. Говоря громкими словами, сценарий создается, чтобы погибнуть на съемочной площадке, возродившись в фильме.

Е.Паисова. Расскажите немного о самом процессе работы над сценарием. Бывают ли у вас разочарования, когда изначальный замысел не удается в полной мере воплотить в фильме, или когда чувствуете, что в фильме что-то теряется и он оказывается даже слабее сценария?

О.Погодин. Интересно, кто-нибудь из авторов сможет ответить на вопрос, как он работает над сценарием? Уверен, что нет. Сущностно механику этого процесса пока никто не постиг. А технически... Кто-то пишет сначала поэпизодник, кто-то начинает работать с чистого листа, пытаясь удержать все связи в голове и при этом импровизируя. Я исповедую все виды и модели творчества сразу, если они помогают эффективно продвигаться к результату. Сам я обычно исписываю парочку толстых блокнотов и парочку потоньше, прежде чем сесть за компьютер. В этих блокнотах — весь сценарный рисунок будущего фильма: отдельные реплики, обрывки сцен, краткие конспекты эпизодов, смысловые контрапункты, образные контрапункты. Иногда «кривым», беглым слогом я записываю весь фильм целиком. В блокнотном периоде я нахожусь, как правило, очень долго — от двух-трех месяцев до двух-трех лет. А потом в один прекрасный день сажусь и делаю весь текст одним махом — за две-три недели. Или месяца за полтора. Продюсеры бесятся от затянувшегося ожидания. А я зрею, долго зрею. Правда, на конечном результате, то есть на качестве фильма, это не всегда сказывается столь же здраво, как на качестве самого сценария. Сценарий может быть сколь угодно талантливым, но придут злые обстоятельства и переломят хребет фильму, снятому по этому сценарию, да так, что ты сам потом не узнаешь собственное творение. У меня подобные ситуации почти всегда... Мои фильмы (те, которые я снял на сегодняшний момент) слабее моих сценариев. Последний по времени — «Дом»[1] — этой участи тоже не избежал.

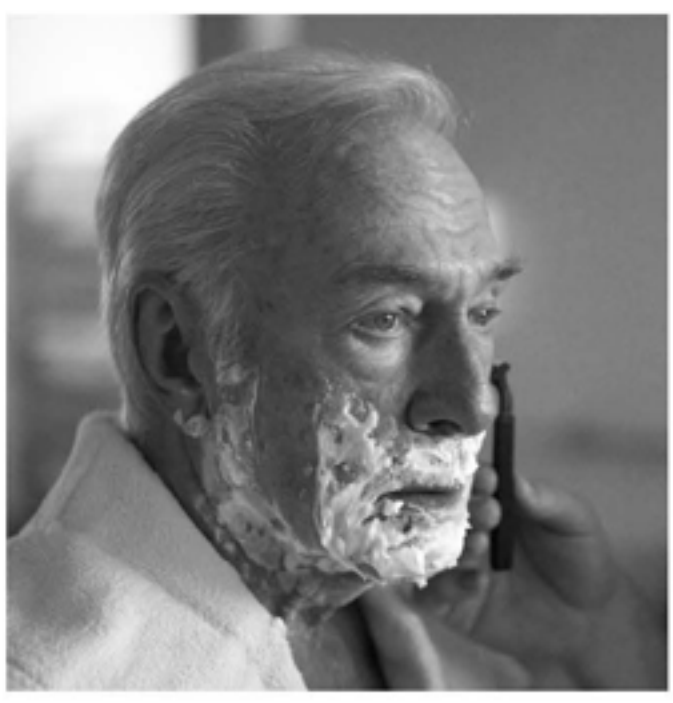
[1] См.: Погодин О. Дом. — «Искусство кино», 2007, № 1—2.

Лучшие фильмы 2011 года по версии Ассоциации кинокритиков Лос-Анджелеса (AFCA)

Лучший фильм года — «Потомки», режиссер Александр Пейн

Лучший сценарий — «Надер и Симин. Развод», Асгар Фархади

Лучший актер — Майкл Фассбендер («Опасный метод», «Джейн Эйр», «Стыд», «Люди Икс. Первый класс»)



Лучший актер второго плана — Кристофер Пламмер («Начинающие»)

Лучший анимационный фильм — «Ранго»

Лучшая актриса — Юн Чжон Хи («Поэзия»)

Лучшая актриса второго плана — Джессика Честейн («Кориолан», «Долг», «Прислуга»)

Лучший иностранный фильм — «Город жизни и смерти», режиссер Лу Чуань

Лучший документальный фильм — «Пещера забытых снов», режиссер Вернер Херцог

Лучший независимый или экспериментальный фильм — «Искра жизни» (Spark of Being), режиссер Билл Моррисон

Лучший режиссер — Терренс Малик («Древо жизни»)
Лучший оператор — Эммануэль Лубески («Древо жизни»)

Лучший художник — Данте Феррети («Хранитель времени», Hugo)

Премия за вклад в киноискусство — Дорис Дэй

Лучший композитор — The Chemical Brothers («Ханна: Совершенное оружие»)

Ч Т Е Н И Е

Сергей Эйзенштейн

НАУМ КЛЕЙМАН

Что почерпнуть у Эйзенштейна?

Затверженные мнения стремятся, как известно, со временем стать непререкаемыми истинами.

Кто же не знает, скажем, что С. М. Эйзенштейн — сторонник «аттракционного» и «типажно-монтажного» (внефабульного), но не актерского и не сюжетного кино — вовсе не интересовался ни психологией экранных персонажей, ни их развитием по ходу фильма, ни увлекательностью сюжета! В отличие от, например, Вс. И. Пудовкина, который и оказался истинным предтечей побед нашего, любимого широким зрителем, кино...

Позднее руководители и «спецы», знавшие и разделявшие это мнение, с особой подозрительностью относились уже не столько к ранним (немым — что с них взять!) опытам, сколько к поздним — актерским и сюжетным — опусам Эйзенштейна. «Фресковая», «оперно-балетная» стилистика «Невского» и «Грозного» с ее «комковатым» повествованием и условными персонажами представлялась им «некинематографической» и, во всяком случае, бесперспективной.

Во времена оттепели обвинения в формализме сменились своеобразным состраданием режиссеру, которому, при всей разносторонности его дарования, было «не дано» владеть искусством психологического (то бишь нормального) кинематографа.

В разгар перестройки окрепли голоса новых прокуроров: монументальность «большого стиля» и невнимание к «характерам людей» осуждались как «проявления тоталитарной эпохи»...

К началу нового века наследие Эйзенштейна (как, впрочем, и всей советской киноклассики) было списано с производственного баланса как устаревший инвентарь, не способный обеспечить успешную конкуренцию со всепобеждающей кинопродукцией Голливуда.

Не вступая в очередную полемику с этими довольно распространенными по сей день мнениями, хорошо бы обратиться как раз к голливудским замыслам Сергея Михайловича. В частности, к материалам экранизации романа Теодора Драйзера «Американская трагедия», над сценарием которой он работал вместе с Айвором Монтегю и Григорием Александровым.

Определенные страницы истории этого не снятого Эйзенштейном фильма известны довольно давно — и не только благодаря биографам режиссера[1].

---

[1] См., например, описание процесса работы над «Американской трагедией» и разрыва со студией «Парамаунт» в книге Айвора Монтегю «С Эйзенштейном в Голливуде» (Ivor Montagu. With Eisenstein in Hollywood. 7 Seas Publisher, Berlin — New-York, 1968), частично переведенной и напечатанной в сборнике «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», М., 1971, с. 218—250.

Сергей Михайлович сам рассказывал о ней несколько раз, начиная со статей «Американская трагедия» (1931) и «Одолжайтесь!» (1932) в журнале «Пролетарское кино» вплоть до посмертно изданных книг «Мемуары» и «Метод».

Одна из двух доминирующих тем этих рассказов связана с самой новаторской и влиятельной идеей «среднего» периода его творчества — с обоснованием структуры «внутреннего монолога» в кино. Эйзенштейн показал ее на примере кульминации фильма: смятения Клайда Гриффитса в момент попытки утопить беременную возлюбленную, которая стала препятствием на его жизненном пути.

Другая тема, на которой не раз останавливался режиссер, — объяснение причины разрыва с ним руководства «Парамаунта»: боссы испугались даже не эстетического, а политического радикализма замысла. Ибо, сделав Клайда юридически не виновным в убийстве (в последний момент юноша отказывается от своего намерения, и Роберта падает в воду почти что случайно), авторы сценария бросали вызов сразу нескольким общественным «измерениям»: политизированному правосудию, которое использует криминальную хронику в предвыборных манипуляциях, морали влиятельных в светском государстве пуритан, не желающих различать намерения и деяния, а главное — господствующему в обществе идеалу Успеха как главной ценности жизни.

«Внутренний монолог» в кульминации сценария был беспрецедентным решением и обеспечивал невиданную еще структуру экранного зрелища — хотя, вместе с тем, он логически развивал не только литературные новации «Улисса» Джойса, но также эксперименты советского, французского, немецкого киноавангарда 20-х годов.

Однако по-своему дерзкими и новаторскими были решения и остальных эпизодов сценария. Ибо тут по-новому использовался как раз самый традиционный жанр американского кино, гарантировавший успех у зрителя: криминальная психологическая драма с полицейским следствием и судебным процессом, который завершается торжеством Правосудия — наказанием Зла в лице преступника.

Отступление от голливудского канона состояло даже не в том, что основной вывод следствия оказывался ошибочным, процесс — неправосудным, а смертная казнь юноши — незаслуженной. В сценарии «Американской трагедии», какой видел ее Эйзенштейн, были сохранены все приметы популярного жанра, но изменены привычные пропорции и сдвинуты акценты — как раз от сцен расследования и суда к эпизодам психологического становления характера и формирования мировоззрения «преступника».

В архиве Эйзенштейна сохранился (без последнего листа) черновик письма Теодору Драйзеру[2], в котором режиссер объясняет смысл нетрадиционной разработки сценария. Читателю письма важно знать, что «Парамаунт», порвав отношения с группой Эйзенштейна, заказал новый сценарий голливудскому профессионалу С.Хоффенштайну, а постановку поручил Джозефу фон Штернбергу. Вышедший весной 1931 года фильм, отвечавший всем правилам успешного «кримми», вызвал резкий протест Драйзера, который подал на студию в суд за искажение оригинала, но дело, конечно, проиграл. Суд встал на сторону «Парамаунта» и Штернберга, поскольку «режиссер, как и большинство публики, более заинтересован в том, чтобы справедливость восторжествовала, а преступление Клайда было неминуемо наказано», в то время как в позиции Драйзера судья углядел «фатализм» (!). Концепция Эйзенштейна, которую горячо поддерживал писатель, вообще не рассматривалась.

Вот, однако, само письмо:

---

[2] Оригинал хранится в РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1757. Письмо, написанное в Мексике во второй половине 1931 года, было когда-то переведено и почти полностью включено культурологом и философом И.А.Бирич в комментарии к републикации статьи Эйзенштейна «Американская трагедия» (1931), оставшейся за пределами внимания кинематографистов. Мы искренне признательны Инне Алексеевне за предоставление этого текста.

«Дорогой Драйзер!

Весьма благодарен за присланный Вами последний акт пьесы: она довольно близка к Вашему гениальному оригиналу: многие места на этих четырех страницах могли бы быть написаны и мною (при условии, если бы я лучше изъяснялся на английском языке!). Я здесь так далек от кинематографической кухни, что об экранизации «Трагедии» услышал только... в марте (прочитал об этом в «Таймсе»). И не раньше июня я узнал из «модного» журнала о том, что Вы возражаете против этой версии, и подробности о самом фильме — подробности, которые более чем оправдывают Ваш протест!

Я как раз в марте собирался Вам писать, чтобы предупредить об опасностях, которые кроются в экранизации романа. «Мы предпочли бы видеть «А[мериканскую] т[рагедию]» в виде детектива, поданного в реалистическом плане. Рассказ об убийстве», — вот что сказал мне один из заправил, после того как прочитал наш первый вариант сценария (который был сокращен примерно на одну четверть или на одну треть после обсуждения его с Вами и гениями-распорядителями). Для меня подобное сокращение представлялось возможным лишь за счет последней части — в основном, судебного процесса (а он, кажется, стал центральным местом в последнем варианте). То, что особенно привлекало меня, — это блестяще выполненное разоблачение истинных целей вершителей правосудия — pro and contra — показ закулисной стороны всей истории: как трагедия человеческой судьбы используется en fin de compte <в конечном счете> для предвыборного пропагандистского трюка.

Глупо делать из этого второй «Судебный процесс Мэри Дюген»[3] (историю, главное в которой — детективная «сенсация») именно по чисто формальной причине — отсутствию «тайны», столь необходимой для сенсационной полицейской дешевки. Для меня центровым моментом является первое появление Клайда в отеле: здесь «ключ» ко всей личной трагедии. Я предполагал всеми средствами киноискусства акцентировать именно это место и сопутствующие ему моменты, являющиеся вариациями на один и тот же «лейтмотив» — разложение характера и постепенное разрушение психики юноши под влиянием социального окружения. (Ликурговская тема — это как бы хорал на тот же лейтмотив, приобретающий симфоническое звучание.) Кроме того, для меня, да и для зрителей тоже, волнительно было бы увидеть живого человека в том существе, которое люди привыкли считать чем-то «совсем другим», просто составной частью... лифта — мальчиком на побегушках! Величие Вашего свершения заключается в том, что Вы в газетном отчете о «совсем другом» случае убийства сумели увидеть всю социальную и человеческую подоплеку происшествия, подоплеку, породившую убийцу. Насколько я себе представляю, фильм [Штернберга] вернул всю историю к частному случаю из судебной практики — непонятно только, зачем Вам нужно было писать два тома (и зачем [студии] было платить за них!). Не проще ли было воспользоваться одной-двумя вырезками из подлинных документов! Я-то намеревался расширить как раз первую часть — все, относящееся к отелю, — чему Вы уделили мало места, но придали много значения, — и рассчитывал в будущем с Вашей помощью развить эту линию в соответствии с написанными Вами короткими сценами. Я буквально подскочил, когда прочитал, что фильм начинается «сценой вечеринки в дядюшкином доме»!

Невероятно тяжелая работа — сделать фильм по Вашей книге: там, где Вы достигаете нужного впечатления одним легким штрихом, мы должны истратить футы «неподатливого» целлулоида. Но ведь это преступление — кастрировать...»

---

[3] Имеетсяв виду фильм The Trial of Mary Dugan (1929) драматурга и режиссера Байярда Вейлера с Нормой Ширер в главной роли. Сюжет этой детективной истории построен на неожиданно найденном завещании, которое помогает освободить из тюрьмы осужденную за убийство бродвейскую актрису.

Слово, на котором случайно обрывается текст, совершенно точно характеризует тот «канон», который предпочитали боссы. Им нужен был (смирный) мул, а не (вольный) мустанг, (жирный) каплун, а не (бойцовый) петух, (рубленый) гамбургер, а не (натуральный) бифштекс.

Предпочтение это было продиктовано даже не коммерческими интересами фирмы, но воплотившимся в «каноне» социальным конформизмом — как хозяев калифорнийских студий, так и режиссеров, связанных с ними контрактом.

Более того, продюсеры знали, что незаурядная версия группы Эйзенштейна могла бы принести не меньше доходов, чем привычная криминальная мелодрама Штернберга. Вскоре, с наступлением «Нового курса» Франклина Делано Рузвельта, рентабельность социально и психологически заостренной трактовки доказали шедевры Джона Форда, Уильяма Уайлера, Кинга Видора — ведь именно их общественную позицию, их мораль и стиль предвосхищал «крамольный» сценарий «красной собаки», как называл Сергея Михайловича «истинный американский патриот» — фашиствующий майор Пиз.

Альберт Джонсон, бывший директор фестиваля в Сан-Франциско, в 1972 году посетивший Москву, пересказал мне и Л.К.Козлову свой разговор с Адольфом Цукором — создателем компании Paramount Pictures и одним из самых влиятельных продюсеров Голливуда:

«...Старый Цукор [...] подробно говорил о Гари Купере, Мэй Уэст, братьях Маркс и сколько они принесли денег — а потом: «Я вот что хочу тебе сказать (как тебя зовут?) — вот что: этот... русский — вот он был гений!»[4]

Смысл реплики в том, что вкладываться в Эйзенштейна — и получать доход от его фильмов — было бы в исторической перспективе вполне рентабельно...

Штернберга же — вполне понимавшего разницу двух концепций — мучила совесть.

Создатель «Голубого ангела» и мифа Марлен Дитрих, избранный в 1960-м почетным членом Берлинской Академии искусств, признался историку кино Ульриху Грегору:

«Нас с Эйзенштейном поссорила «Американская трагедия». Думают, что это была трагедия для него. Это была трагедия и для меня!»

Английский текст сценария «Американской трагедии» давно напечатан в книге Айвора Монтегю «С Эйзенштейном в Голливуде».

Перевод его был заказан издательством «Искусство» Норе Галь, переводчице Драйзера на русский язык, для планировавшегося в 1972 году дополнительного тома «Избранных произведений в шести томах», но выпуск в свет этого тома не состоялся.

Между тем в архиве Эйзенштейна хранилась машинопись русского варианта сценария со следами правки П.М.Аташевой. Этот текст был сверен нами с английским вариантом, изданным Айвором Монтегю, и заново отредактирован Верой Румянцевой для готовящейся ныне к изданию книги Эйзенштейна «Несделанные вещи».

Мы выбрали для публикации в «сценарном номере» журнала «Искусство кино» первую из четырнадцати частей сценария — начало психологического процесса, который приведет Клайда Гриффитса к роковому финалу. Уже тут видно: авторы, достаточно владеющие законами популярного жанра, помнят и о традициях европейского кино, и об уроках русского, французского, английского романа — им под силу и сохранить действенность канона, и сдвинуть его в нужную для замысла сторону...

---

[4] Разговор от 8 июня 1972 года в Москве цитируется по записи Л.К.Козлова, хранящейся в Научно-мемориальном кабинете С.М.Эйзенштейна.

Возможно, те из наших продюсеров, сценаристов и режиссеров, кто твердо уверен в неизменной и всемирной эффективности канонов Голливуда, захотят оглянуться на историю «Американской трагедии»: а вдруг как раз не слепое копирование, а творческое переосмысление «успешных норм» окажется благотворным для нашего, застрявшего на полдороге, кинематографа?!

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН, АЙВОР МОНТЕГЮ, ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

Американская трагедия

ПО РОМАНУ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА

Часть первая

1

Темнота.

Женский голос, низкий и вдохновенный: звук его нарастает, он превращается в монотонное, распевное чтение проповеди. Постепенно к голосу примешиваются звуки большого города и уличные шумы. Сирена санитарного автомобиля... тревожный звон трамвая. Характерные выкрики мальчишек-газетчиков. Автомобильные гудки. Хриплая музыка из репродукторов. Вместе с нарастающим звуком различных шумов на экране появляются кадры города. Кадры, в которых виден четкий контраст. Бесконечный контраст между напевной проповедью и жизнью города.

А женский голос продолжает вдохновенно говорить о вреде вина, об ужасе пороков и о любви Христовой. Слабый, маленький хор подхватывает вслед за женщиной начало 27 гимна:

«Как сладостен бальзам любви Христовой».

Но мы еще не видим ни женщину, чей голос слышим, ни тех, кто поет вместе с ней.

2

Среди массы безразличных прохожих находятся один или два, которые прислушиваются к пению... Люди замедляют шаги и посматривают в ту сторону, откуда доносится гимн.

3

На углу узенькой улочки собралась группа зевак, они глазеют на что-то.

4

Толпа смотрит жалостливо. Многие в толпе отзываются о поющих поразному. Кто-то насмехается: «Могли бы придумать мошенничество и получше». Другие жалеют... А третьи покровительственно наблюдают...

5

И наконец — сами уличные проповедники. Старик с густыми седыми волосами; женщина, плотная и большая; и их дети, две девочки и мальчик лет семи — Клайд Гриффитс. Это они поют псалмы.

6

Одна женщина интересуется, зачем они таскают с собой детей. Другая подытоживает ее комментарий, добавив: «Детям лучше бы в школу ходить!» Дети — вяло, без интереса, без энтузиазма, бездумно водя глазами, — поют молитвенные гимны, пока родители пытаются собрать подаяние у маленькой группы зевак. Милостыни не дает никто.

7

Собравшиеся расходятся, а проповедники, свернув ноты, подхватывают переносной органчик и удаляются в пещерную темноту узкого переулка с нависшими высокими домами.

8

Семилетний Клайд — чувствительный и стыдящийся своего окружения — не смотрит никому в глаза.

9

Семья проповедников медленно идет по переулку.

«Кажется, сегодня они были добрее», — говорит мать.

10

Они подходят к тусклому, приземистому, выстроенному по старинке зданию, поперек двери которого вывешена надпись: *«Независимая миссия «Врата Упования»*. Вся семья скрывается за невзрачными дверями этого здания, и только Клайд остается на пороге. Он медлит, потому что над его семьей и над ним смеются уличные мальчишки, — ему страшно хочется ответить и отплатить им за насмешки. Но он не находит слов и с типичным жестом погружается в себя.

11

Оскорбленный, он с горя отворачивается от смеющихся ребят и бежит через темный грязный двор к старой и крутой железной противопожарной лестнице позади здания миссии; как затравленный зверек, взбегает он на площадку.

На площадке, сжавшись, сидит неподвижно его сестра.

12

Эста, его старшая сестра, игравшая на фисгармонии на углу улицы, скорчилась на ступеньках. Она смотрит в щель между каменных домов, через которую видна улица — оживленная, залитая светом. Клайд садится рядом с ней, словно загипнотизированный; как зачарованные, смотрят дети на этот маленький кусочек шумной жизни, восторженно прислушиваются к звукам старого вальса, мелодия которого взлетает от невидимого ресторана. Они смотрят, слушают и мечтают.

Затемнение

13

И снова в темноте тот же самый женский голос — то на высоких, то на низких нотах — подчиняется ритму напевной проповеди. На этот раз мать Клайда говорит о Жизни Человеческой — что ребенок становится юношей, а годы проходят и юноша становится мужчиной; и снова рассеивается темнота, и опять видно любимое укромное место детей, но теперь здесь сидят юноша и девушка. Клайду уже шестнадцать или семнадцать лет, девушка примерно на год старше, но в них все та же зачарованность. На улице теперь больше огней, громче ее шумы, суматошнее движение. Из знакомого ресторана доносится живая быстрая мелодия фокстрота, но не изменилось выражение лица юноши, и все та же тоска в глазах девушки...

14

В ресторане играют известный фокстрот, припев которого образован банальным повторением выкрика «Аллилуйя», а снизу, из здания миссии, доносятся те же выкрики, прерывающие проповедь женщины, но с другой интонацией и с другим чувством: «Аллилуйя». И когда эти одинаковые, но такие разные крики «Аллилуйя» сталкиваются, их громадный контраст образует резкий диссонанс, который выводит из себя Эсту и юношу Клайда: при этом звуке он вздрагивает. По железной лестнице они спускаются вниз.

15

Открыв дверь черного хода в здание миссии, они медлят на пороге... Мать как раз закончила проповедь и с искренней страстностью и верой призывает слушателей спеть заключительный псалом:

> Если вы будете иметь веру с горчичное зерно
> и скажете горе сей: «Перейди
> отсюда туда», — и она перейдет;
> и ничего не будет невозможного для вас.

Договорив, она просит своих последователей пропеть хором эти слова.

16

Клайд выглядит жалким. Он хочет уйти. Его сестра сжимает ему руку

и, хоть она и выглядит такой же несчастной, покорно идет к фисгармонии. Паства готовится петь... Люди прочищают горло (*кх-мм!*)... Сморкаются и шаркают ногами по полу.

Клайд с ненавистью во взгляде отворачивается от этого зрелища и уходит в свою комнату, резко хлопнув за собой дверью. Мать удивленно и встревоженно вскидывает глаза.

17

Нескладно и фальшиво собравшиеся начинают петь.

18

Клайд садится на свою постель и прячет лицо в ладонях.

19

С глубокой верой, проникновенно поет мать. Сонно, заунывно поет отец... Хрипло и фальшиво поет паства.

20

Клайд вскакивает, хватает шляпу, рукавом вытирает с нее пыль и решительно выходит из комнаты. Твердыми шагами он проходит через толпу поющих, и встревоженная мать, продолжая петь, следит за ним удивленными глазами. Эста, играющая на фисгармонии, также поражена его поведением. Клайд выходит на улицу и, полный решимости, идет туда, где Жизнь, — в сторону света и движения. И чем дальше он уходит от миссии, тем менее отчетливо доносится до него фальшивое пение, и тем громче шум улицы и ярче ее огни.

21

Он проходит мимо витрин магазина спортивных товаров... Окна и выставленные на улицу витрины населены толпой манекенов, которые изображают хорошо одетых людей — в белых купальных костюмах, в теннисках, в белых костюмах для гольфа, — вооруженных всеми видами спортивных орудий. Клайд дрейфует среди лабиринта этих белых светских кукол.

22

Он проходит мимо аптекарского магазина, где в ослепительном блеске металла и белого фарфора орудует за прилавком с содовой водой парень, его ровесник, в белой шапочке, белых блузе и фартуке. Клайд останавливается в тот момент, когда группа девушек со смехом и шутками занимает все места около стойки. Парень шутит с девушками, смешивая сиропы и ликер-кремы, как фокусник, и обращаясь со стаканами и ложками, как жонглер в цирке. Клайд видит, что одно место у стойки не занято. Девушки соблазнительно улыбаются, но слишком маленькую горстку медных монет извлек Клайд из кармана; повернувшись, он идет в противоположную сторону.

23

Его путь лежит мимо блестящего подъезда кинотеатра. У подъезда стоят такие же парни, как он, в белых, шитых золотом — как у укротителей львов — костюмах швейцаров, и они кажутся ему величественнее и роскошнее, чем генералы в мундирах. Мимо этих юношей, разодетых в ливреи, таких гордых и самоуверенных, проскальзывает Клайд в старом заплатанном костюмчике, причесанный, как в стародавние времена, с повадками обиженного и забитого существа.

24

Вдруг печальная утомленность исчезает из его осанки, и настороженное внимание появляется в выражении лица... Сначала немного подозрительно, затем с задумчивым сомнением, затем решительно он смотрит на объявление, наклеенное на двери магазина. Объявление гласит: «Требуется мальчик». Клайд колеблется, но все же решается и берется за ручку двери, намереваясь повернуть ее и войти. Дверь заперта, и только тут Клайд замечает приписку — «Обращаться до 6-ти часов вечера». Он смотрит по сторонам и видит на уличных часах — 10!

25

Разбредаются из миссии, выбираясь на улицу, последние остатки паствы. Клайд входит в здание, идет через залу; у фисгармонии никого нет, табу-

рет возле фисгармонии пустует, мать разговаривает с жалкой кучкой собравшихся уходить посетителей.

26

Покинутая всеми фисгармония.

27

Отец готовит обед.

28

Покинутая всеми фисгармония.

29

Клайд входит в свою комнату. Подходит к комоду, вытаскивает из ящика свою копилку и встряхивает, поднеся к уху. Это видавшая виды детская копилка из папье-маше в форме свинки; в ней всего несколько монеток. Затем он вынимает из кармана деньги, которых ему не хватило на покупку содовой воды, и бросает монетку за монеткой в прорезь. Водворяя копилку обратно в комод, он замечает самого себя в зеркале, подходит и всматривается в собственное отражение.

30

Из-под кровати он вытаскивает старый альбом с коллекцией газетных вырезок с иллюстрациями, на которых герои из мира спорта, моды, танца — мира развлечений, в которых участвуют девушки и парни его возраста. Вновь смотрясь в зеркало, он сравнивает себя со сверстниками на картинках.

31

Мать с кофейником в одной руке и кружкой в другой подходит к двери, предлагая ему ужин.

32

Клайд вздрагивает от ее голоса, прикрывает картинки и, сообразив, для чего она постучалась, отказывается от еды. Как только шаги матери стихают и долетает до него стук закрывшейся кухонной двери, Клайд приступает к странному занятию. Он расчесывает свои непослушные волосы, льет на них масло из флакона и затем расчесывает на пробор так, как у парня на одной из картинок. Завязывает галстук бантиком и, оторвав кусочек материи от шторы, кладет его, как платочек, в нагрудный карман пиджака. Теперь, вновь посмотрев на себя в зеркало, он удовлетворенно улыбается произошедшей перемене в его облике.

В этот момент раздается тревожный стук в дверь.

Клайд не вздрагивает и не съеживается, как делал обычно. Твердым шагом он подходит к двери и без колебаний в голосе спрашивает, в чем дело. Из-за двери тревожным и дрожащим, непривычным для нее голосом мать просит впустить ее. Клайд приоткрывает дверь, и мать заглядывает через его руку в комнату, спрашивая, не видал ли он Эсту. Клайд удивлен вопросом и ее поведением.

«Мы не можем ее найти», — говорит мать.

В это время входит отец и как бы в подтверждение слов жены говорит, что он обошел все улицы, все места, где она обычно бывала, и не представляет себе, куда она могла уйти.

33

Покинутая всеми фисгармония.

34

Клайд вбегает в комнатку сестры... Вещи разбросаны. Видны следы поспешных сборов.

35

Родители говорят, что надо обратиться в полицию.

36

Из кровати за дверью в соседнюю комнату испуганно выглядывают младшие дети.

37

К подушке на постели сестры приколота записка. Клайд находит ее. Не успевает развернуть — мать протягивает к ней руку. Прочитав, она бледнеет и говорит: «Она с кем-то убежала. Я думала, что ей здесь хорошо, но, кажется, я ошибалась!»

Только теперь мать замечает перемену, произошедшую с сыном. Только теперь замечает его новую

прическу, галстук, облик взрослого человека. И вдруг Клайд незнакомым ей голосом начинает говорить. Выплескивается его горечь. Он говорит о бессмысленности его существования. Говорит, что хочет работать, но не умеет ничего делать, потому что его не учили ничему. Что родители ничего не сделали для него, даже не написали дяде Сэмюэлу, у которого большая фабрика воротничков, ведь он мог бы научить его работать. А родители не сделали даже этого. Повышая голос, он говорит, что больше не может так жить, что хочет работать и будет работать.

38

Во время его бурного монолога младшие дети выкарабкиваются из постели и подходят к матери. Та устало опускается в кресло. Клайд внезапно осекается и выбегает из комнаты. Мать под ударом этих неожиданных событий сидит спокойно и неподвижно. Она замечает детей, обнимает их своей тяжелой рукой и учит, что нужно говорить, если их спросят, где Эста. Она уехала к родственникам в Тонаванду. Это не совсем правда, но мы можем так сказать, потому что сами не знаем всей правды. А теперь идите помолитесь Богу — и спать.

39

А во дворе, на площадке пожарной лестницы, дрожа от пережитого волнения, стоит Клайд — теперь в одиночестве — и смотрит на город, таинственный, проглотивший его сестру город, где один за другим моргают и гаснут огни.

Конец первой части

О П Ы Т

Аарон Соркин

АЛЛЕН ПАЛМЕР

Почему сработала «Социальная сеть»?

Когда я вышел из кинотеатра после просмотра «Социальной сети», мой друг спросил: «Ну как?», и я ответил: «Фантастика. Блестяще. Мне очень понравилось. Не знаю только, почему». Теперь знаю.

Когда каждое занятие по сценарному мастерству начинается с предостерегающих слов Уильяма Голдмана «Никто ничего не знает», и тем не менее вам неизменно рассказывают о куче вещей, о том, что нужно и чего не нужно делать, если вы хотите, чтобы по вашему сценарию сняли фильм, который привлечет аудиторию, автор «Социальной сети» Аарон Соркин на наших глазах фактически выбрасывает эту книгу со сценарными рецептами в машинку для уничтожения бумаг, сжигает обрезки и развеивает пепел по ветру.

Почему «Социальная сеть» не должна работать?

Вот ряд «правил», на которые Аарон Соркин плюет:

«Главный герой должен вызывать симпатию». Это довольно распространенная сценарная мудрость. Многим начинающим сценаристам советуют: «Сделайте героя более привлекательным». Да поможет Бог тому безымянному драматургу, который представит героя столь же несимпатичного, как Марк Цукерберг, каким мы его видим в «Социальной сети» Соркина.

«Сцены должны быть не длиннее трех страниц». Студенты часто спрашивают: «Насколько длинной должна быть сцена?», и обычно им отвечают, что большинство драматических сцен умещаются на одной-трех страницах. Сцена длиной четыре-пять страниц почти всегда свидетельствует о том, что ее автор — новичок в сценарном деле и редактор наверняка потребует ее сократить. Первая сцена «Социальной сети» занимает десять страниц. Это не сцена. Это сага.

«Не используйте закадровый голос». Многие начинающие сценаристы любят использовать закадровый голос, но он почти всегда разрушает драму, поскольку мешает зрителю самому догадываться и делать выводы о том, что чувствует персонаж (как, например, это происходит в «Царстве животных»). У Соркина же за десятистраничной начальной сценой следуют четыре страницы закадрового текста.

«Не использовать флэшбэки». Флэшбэки тоже, как правило, снижают драматическое напряжение картины. После продолжительной начальной сцены и четырех страниц закадрового монолога Соркин дает сцену «допроса» Цукерберга, и зритель осознает, что все предыдущие сцены — первые четырнадцать страниц сценария — на самом деле были флэшбэком (или же можно считать сцену «допроса» флэшфорвардом, а это еще один недопустимый прием).

Аллен Палмер, австралийский сценарист, работавший в Голливуде и Великобритании, преподающий в Австралийской национальной киношколе в Сиднее (AFTRS).

«Герой должен развиваться». Тут я вспоминаю сюжетную парадигму картины «Путь героя», главный герой которой, проходя двенадцатиступенчатый путь, буквально эволюционирует, превращаясь из ущербного человека в просветленную личность. В «Социальной сети» этого не происходит. В конце Марк Цукерберг, прошедший через всевозможные испытания и многочисленные допросы, остается таким же придурком, не понимающим ни себя, ни мира вокруг, каким предстал перед нами в захватывающей сцене в начале фильма.

«Необходимо поставить драматический вопрос». Я всегда серьезно относился к этому правилу. Моим студентам я говорю, что к концу первого акта они должны сформулировать некий драматический вопрос, ответа на который будет ждать аудитория; и практически всегда этот вопрос начинается с «Удастся ли?..»:

— Удастся ли шерифу убить большую белую акулу?

— Удастся ли Индиане Джонсу справиться с нацистами в картине «В поисках утраченного ковчега»?

— Удастся ли Гарри добиться Салли?

— Удастся ли Майклу Корлеоне сделать выбор между своей семьей и своими принципами?

— Удастся ли сорокалетнему девственнику потерять девственность?

«Социальная сеть» не предлагает драматического вопроса, на который мы бы загорелись желанием ответить. Станет ли Facebook популярным? Если вы не в курсе, уже стал. Придется ли Цукербергу улаживать конфликт с братьями Уинклвосс, у которых он украл идею? Эту тему обмусолили все газеты. Потеряет ли человек, давший другим возможность общаться с друзьями, своего единственного настоящего друга? Ответ очевиден. Восстановит ли в итоге Марк отношения с Эрикой? Но данная сюжетная линия представлена всего тремя сценами, так что это уж точно не ключевой вопрос для развития повествования (хотя я вернусь к этому чуть позже).

Можно предположить, что мы смотрим это кино, чтобы посмотреть, «как Facebook стал успешным», но вопрос «как?» редко бывает столь же интерес-

«Социальная сеть», автор сценария Аарон Соркин, режиссер Дэвид Финчер

ным и интригующим, как «Удастся ли?», и мне, например, совершенно наплевать, как возник Facebook (хотя, признаюсь, мне было бы интересно проследить историю его кончины).

«Протагонист должен вызывать симпатию, антагонист — ненависть». Обычно я ратую за то, чтобы сценарист давал обоснование, некие причины, по которым зритель сможет проникнуться уважением к антагонисту, как, например, к герою Хавьера Бардема в «Старикам здесь не место». Однако, как правило, считается, что в итоге зрительские симпатии должны быть на стороне протагониста, а не антагониста. И все же, когда Кэмерон Уинклвосс наконец переступает через свои идеальные манеры, забывает о безупречном воспитании и уважении к студенческому братству Гарварда и заявляет: «Давайте уроем этого мелкого придурка», зритель про себя наверняка восклицает: «Точно! Самое время!» Бунтарь Соркин заставляет нас принять сторону привилегированных арийских антагонистов с благородными чертами, а не болеть за еврейского зануду протагониста. Да как он смеет?

«В кульминационный момент протагонист должен вступить в прямое противоборство с антагонистом». В повествовании главное для меня — финал. Суть в том, чтобы постепенно нагнетать напряжение, а затем, доведя его до некоей крайней точки, разрешить кризисную ситуацию таким образом, чтобы вызвать у зрителя мощный выплеск эмоций. Выстраивая историю Марка Цукерберга, Соркин использует судебные процессы в качестве движущего механизма повествования, однако не испытывает никакой потребности в том, чтобы в итоге привести зрителя к моменту вынесения некоего катарсического приговора.

«Объем сценария должен составлять 110 страниц». Любой идиот знает, что стандартный объем сценария — 110 страниц. (Раньше любой идиот знал, что объем сценария — 120 страниц, так было, пока средняя продолжительность концентрации внимания зрителя не сократилась на 10 процентов из-за чрезмерного увлечения Интернетом и, в частности, использования Facebook.) Каков объем сценария «Социальной сети»? 162 страницы. Это не сценарий, а природная катастрофа.

«Социальная сеть»

Так почему «Социальная сеть» все же работает?

Проще всего было бы сказать, что Аарон Соркин — гений, которому благодаря блестящим диалогам сошло с рук то, что угробило бы сценарий, написанный простым смертным.

Но Соркин — не просто гений устного слова. Он превосходный драматург. И придерживается массы правил, которые позволяют ему нарушать все остальные.

«Драма — это конфликт». Величайшее правило из всех. И хотя Соркин готов игнорировать ряд основополагающих правил сценарного дела, перед этим он все же преклоняется. Конфликт в «Социальной сети» возникает на каждом повороте сюжета:

— Марк Цукерберг против Эрики,
— Марк Цукерберг против членов эксклюзивных Гарвардских клубов,
— Марк Цукерберг против Академического совета Гарварда,
— Марк Цукерберг против братьев Уинклвосс,
— Кэмерон Уинклвосс против Тайлера Уинклвосса и Дивья Нарендра,
— Братья Уинклвосс против Ларри Саммерса,
— Марк Цукерберг против Эдуардо Саверина,
— Эдуардо против Шона Паркера,
— Эдуардо против своей подружки-психопатки,
— Шон Паркер против полиции,
— Шон Паркер против Марка Цукерберга.

Конфликт между нами и ними. Конфликт внутри нас. Конфликт внутри них. Блестяще. И необходимо. Но этого все равно недостаточно. Есть еще одно правило, благодаря которому Соркину сходит с рук этот 162-страничный том, в котором рассказывается о несимпатичном персонаже, не развивающемся по ходу действия и предающем своего лучшего друга.

«Аудитория должна чувствовать связь с протагонистом». Протагонист не должен нам «нравиться». На самом деле милые и приятные персонажи, как правило, оказываются гораздо менее притягательными, нежели раздражающе асоциальные индивиды (такие, как, например, Майлз в картине «На обочине»). Но зрителю совершенно необходимо чувствовать связь с протагонистом, и Соркин добивается этого, по крайней мере, четырьмя способами.

Почему мы чувствуем связь с Марком Цукербергом?

1. Особые способности

Мы, как правило, заинтригованы персонажами, которые обладают способностями, превосходящими наши, и Цукерберг, конечно, как раз таков. Он поразительно умен, этот талантливый ботаник, мы осознаем это, когда видим, как он взламывает вебсайты, создавая сеть Facemash, как уходит с лекции по «Управлению операционными системами», не потому, что это выше его понимания, а потому, что это просто недостойно его внимания.

2. Остроумие

Юмор — еще одно средство, заставляющее нас увлечься героем, даже если в иных обстоятельствах его поведение и действия вызвали бы у нас негодование. Вспомните Фила Коннорса из «Дня сурка» или Плохого Санту из одноименного фильма. Марк Цукерберг вписывается в этот ряд. Он весьма остроумен — или, по крайней мере, его персонаж явно выигрывает оттого, что реплики для него написал очень остроумный сценарист.

3. Крайняя самоуверенность, наглость

Наглость персонажа — еще один способ вовлечь аудиторию, поскольку мы ведь обожаем людей (и жаждем быть такими же), у которых хватает решимости и нахальства делать и говорить то, на что мы обычно не решаемся. Вспомни-

те Оскара Шиндлера и нацистов в начальной сцене оскароносного фильма Спилберга.

4. Эмпатия

Еще один крайне важный аспект в установлении связи зрителя с персонажем — эмпатия. Мы видим, как герои испытывают боль, знакомую и нам самим, — ведь все мы люди, и наши сердца начинают биться в унисон. Думаю, именно поэтому «Социальная сеть» увлекает нас своими персонажами, хотя мы и не особенно заинтересованы развитием сюжета.

Марк Цукерберг, возможно, не столь харизматичен, как, скажем, Феррис Бюллер, Индиана Джонс или Макмёрфи, но в этом-то и суть. Он такой же, как мы. Он не всегда умеет адекватно вести себя с другими. Он — тощий ботаник-неудачник в мире, где девушки предпочитают спортсменов-гребцов. Что возвращает нас к драматическому вопросу: «Добьется ли Марк Цукерберг Эрики?»

Не думаю, что мы хотим, чтобы он добился девушки, мы смотрим картину не за тем, чтобы выяснить, как разрешится эта сюжетная линия, она не является «двигателем» сюжета. Но без этого пронизывающего все повествование элемента весь фильм, полагаю, развалился бы.

Да, у этой сюжетной лини всего три «аккорда», но они поистине замечательны. История начинается с великолепной сцены, открывающей фильм: Цукерберг одновременно великолепен и неуклюж, а Эрика демонстрирует невероятное самообладание, пока чашу терпения не переполняют его слова о том, что он намерен открыть двери, остающиеся закрытыми для простых студентов. Она «отшивает» его, делая потенциальное примирение маловероятным, и, словно хор в греческой трагедии, подготавливает нас к тому, что последует далее:

«Послушай. Ты станешь успешным и богатым. Но всю жизнь будешь думать, что девушки не любят тебя, потому что ты — технарь-ботаник. А я хочу, чтобы ты знал, что это неправда. Они тебя не любят, потому что ты — реальный придурок».

Второй «аккорд» почти столь же хорош. Исполнив мечту любого студента о минете в туалете от женщины, которая даже не знает, как пишется слово «взаимность», и чувствуя, что он наконец «уделал» всех в кампусе, — он опять сталкивается с Эрикой. Наверняка сейчас он вернет себе ее уважение. Но нет, она снова унижает его — как на сознательном, так и на бессознательном уровне.

«Ты — не настоящий, Марк. Пишешь свою хрень, сидя в темной комнате, потому что просто не способен общаться с людьми».

Затем добавляет: «Удачи с твоей видеоигрой». Что делает эту реплику особенно едкой и обидной, так это то, что девушка понятия не имеет, что унижает, осмеивает его подлинное изобретение. Эрика действительно не имеет представления о том, что создал Марк.

Это классическое «Испытание героя»: антагонист фактически протягивает протагонисту зеркало, давая ему прямо взглянуть на свои недостатки. В традиционном повествовании герой после этого начинает меняться. В трагедии он продолжает заблуждаться, натыкаясь на прежние «вилы». Какова реакция Марка Цукерберга на этот унизительный опыт?

«Нам нужно расширяться».

И, наконец, — пронзительная последняя сцена.

Слышал, ее высмеивают, как отсылку к «розовому бутону» в «Гражданине Кейне». Но, я считаю, это идеальный конец.

Перед нами человек, который в погоне за богатством и славой был рад пожертвовать единственным другом, который был у него в мире. И теперь у него есть все. Он заработал двадцать пять миллиардов долларов, став самым молодым миллиардером в мире. Он может получить все, чего захочет, кроме того, чего желает больше всего, — девушки.

В финале фильма основатель всемирной социальной сети опускается до уровня обыкновенного пользователя — такого же, как миллионы других: сидит и каждые пять секунд жмет на кнопку «Обновить страницу», чтобы узнать, не добавила ли, наконец, любимая девушка его в друзья.

Аарон Соркин — блестящий сценарист. В «Социальной сети» он действительно нарушил массу правил. Но его увесистый сценарий выстроен на крепкой драматургической основе, и из Марка Цукерберга он создал героя, который, может, и мало симпатичен, но в своих стремлениях, провалах и разочарованиях все же во многом близок всем нам. «Социальная сеть» — работает.

http://www.crackingyarns.com.au

Перевод с английского Инны Кушнаревой

ААРОН СОРКИН:

«Мы завладели Марком»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МАЙКЛ СМИТ

Аарон Соркин

Майкл Смит. Формально вы не адаптировали книгу «Миллиардеры поневоле», а работали параллельно с ее автором Беном Мезричем. Расскажите немного о том, как была организована эта работа, и об аспектах, которые вам было важно изучить подробнее?

Аарон Соркин. Не хотел бы преуменьшать роль Бена. Думаю, не было бы никакого фильма, если бы не появился Бен с четырнадцатистраничным синопсисом своей будущей книги. Издатели предложили этот синопсис нескольким киностудиям с целью сразу договориться об экранизации. Так этот материал и попал ко мне в руки. Дочитав примерно до третьей страницы, я сразу согласился на эту работу.

Я полагал, студия захочет, чтобы я подождал, пока книга будет написана, прежде чем ее экранизировать, — в таком случае я бы начал работать примерно через год. Но они попросили приступить немедленно, так что мы с Беном писали и исследовали нашу тему одновременно. Я понятия не имел, что он собирается написать, а он не знал, что пишу я. Мы встречались несколько раз, делились информацией, просто рассказывали друг другу о том, что нам удалось узнать.

Пожалуй, я избрал несколько иной подход, ракурс, чем Бен. Но, как я уже говорил, если бы Бен не сделал то, что сделал, мы бы сейчас с вами не беседовали.

Майкл Смит. Что было особенно важно для вас в процессе изучения истории Марка, и почему вы избрали именно такой метод, вместо того чтобы дать волю воображению и начать создавать историю на основе уже имевшихся у вас фактов?

Аарон Соркин. Мы использовали два разных подхода: проводили исследование общего характера — по доступным материалам, которыми, в принципе, мог воспользоваться любой желающий, и более глубинное, основанное на беседах с людьми — прототипами главных героев фильма и теми, кто в фильме не фигурирует, но кто был непосредственно связан с Марком и участвовал во всей этой истории.

Известно, что против сети Facebook практически одновременно были выдвинуты два судебных иска. Ответчик, истцы и свидетели давали показания под присягой, клялись говорить только правду, а в результате у нас оказались три совершенно разные версии одной истории.

Так что я решил не сосредоточиваться на какой-то одной версии событий, не выбирать среди них самую правдоподобную или самую увлекательную. Мне понравилось, что у этой истории три версии, и я решил рассказать их все. Это позволило мне постоянно переключаться с одной точки зрения на другую, лавировать между героями — братьями Уинклвосс, Марком и Эдуардо, — я не хотел, чтобы фильм стал апологией, и потому в нем нет единой четкой позиции относительно того, на чьей стороне правда. Об этом пусть спорят зрители.

В картине нет ничего выдуманного намеренно, с целью сделать из нее сенсацию, нет всей этой «голливудщины». В паре случаев я объединил двух героев в одного, но это не имело ключевого значения для истории в целом. Изменил имена некоторых героев. Один из них на экране даже не появляется, в двух других случаях мы просто решили, что не стоит ставить людей в неловкое положение: эти незначительные изменения также никак не влияли на развитие сюжета и на фильм в целом.

В остальном мы делали все то же, что и все авторы литературы нонфикшн. Вспомним, скажем, картину «Королева». Питер Морган написал блестящий сценарий, но ведь он не бывал в спальне реальной королевы и никогда не слышал, как она беседует со своим супругом. То же можно сказать и о сценах, написанных им для фильма «Фрост против Никсона», и о картине «Вся президентская рать» по сценарию Уильяма Голдмена. Чтобы создавать подобные эпизоды, нужно быть настоящим писателем.

У нас с Дэвидом Финчером было гораздо больше фактической информации, чем у Моргана или Голдмена. Приведу пример.

В начале фильма есть сцена в баре, где Эрика и Марк выясняют отношения и затем расстаются. Марк идет в свою комнату в общежитии, начинает пить, пишет в блог, взламывает сайты и в итоге создает сеть Facemash. Сеть распространяется, как вирус, обрушивая гарвардский сервер. В следующий момент мы уже переносимся на некую вечеринку в престижном гарвардском клубе «Феникс» — в какой-то степени она разворачивается у Марка в воображении, он словно представляет, что творится «по ту сторону окна», к которому он прильнул, чтобы понаблюдать за сверстниками.

У меня есть записи из блога Марка, сделанные им в тот памятный вечер, и в картине мы цитируем его почти дословно — эти фразы звучат за кадром, по мере того как герой набирает их на компьютере. Я не менял его фразы, лишь немного их сократил, чтобы они уместились в эпизод. Мы знаем, что он пьян, потому что он сказал нам об этом. В блоге он пишет: «Я порядочно набрался, не буду врать. Ну и что, что еще только десять часов?» и так далее.

И когда я писал эту сцену — ту часть, где Марк говорит, что пьян, — я представлял, как он входит в комнату, появляется в кадре, включает компьютер, вы-

ходит из кадра, возвращается, ставит стакан, кладет в него лед, наливает водку, апельсиновый сок и начинает печатать: «Эрика Олбрайт — сука».

Незадолго до начала съемок мы узнали, что в ту ночь Марк пил пиво, даже узнали марку этого пива. И Финчер сказал: «Хорошо, пусть он просто подойдет к холодильнику и достанет пиво». Я ответил: «Дэвид, брось. Пьяный — значит, пьяный. Важно ведь то, что он набрался. «Отвертка» с кубиками льда, падающими в стакан, гораздо кинематографичнее, чем открытая бутылка пива, в которой нет ничего интересного». Но он настоял: «Мне все равно. Раз мы знаем, что он пил пиво, и даже знаем марку, на экране будет пиво».

Из этой истории можно понять две вещи. Во-первых, она ясно показывает, что мы всеми силами старались придерживаться исторической правды и ничего не выдумывать. Во-вторых, тот факт, что мы знали, какое пиво пил Марк в один октябрьский вечер вторника семь лет назад, свидетельствует о том, насколько надежные источники мы использовали в нашем исследовании материала.

Майкл Смит. Расскажите о том, как вы создавали персонаж Марка Цукерберга. О том, каково это вообще — писать героя с человека, который еще жив, и пытаться сделать его привлекательным для аудитории, пусть и не всегда вызывающим симпатию.

Аарон Соркин. Конечно, когда речь идет о подобном персонаже, хочется попробовать создать нечто действительно интересное. Марк — антигерой, а вернее, и это важный аспект, первые час и пятьдесят пять минут он антигерой, а в последние пять минут превращается в героя трагического. А фигуру трагического героя определяют два условия: расплата за совершенные поступки и испытываемые им угрызения совести.

Когда создаешь антигероя — а я старался создать персонаж, который будто отчитывается перед Богом, приводит в свое оправдание различные доводы, стремясь доказать, что достоин попасть в рай, — нельзя думать, что он просто плохой парень, необходимо ставить на его пути препятствия. Можно представить, что он одинок. Или крайне обозлен, потому что одинок. Или чересчур амбициозен. Если отказаться от привычки сообщать зрителям, каков ваш герой, и вместо этого показать, чего он хочет, можно избежать множества ловушек.

Майкл Смит. Тут многое зависит и от актера.

Аарон Соркин. Во многом помогло то, что роль сыграл Джесси Айзенберг. Он — поразительный молодой артист, который никогда не заигрывает с аудиторией, не пытается заставить ее обожать своего героя. Наверняка многие другие актеры, режиссеры и руководители студий были бы против такого подхода, стали бы говорить: «Стойте, ваш герой — непривлекательный. Мы любим милых придурковатых чудаков из 80-х. А этот парень не такой. По меньшей мере, нужно будет вставить в начало фильма сцену, где строгий отец избивает десятилетнего Марка дубинкой, чтобы впоследствии зрители могли оправдать и простить его за все». К счастью, ни Джесси, ни Финчер, ни студия ничего подобного не потребовали. Так что мы буквально «завладели» Марком и его историей, могли работать так, как сами считали нужным.

Майкл Смит. Каково ваше мнение о реальном Марке Цукерберге?

Аарон Соркин. Во-первых, должен признать, что никогда не говорил с Цукербергом. Могу лишь сказать, что вряд ли найдется человек, который бы захотел, чтобы кто-то снимал фильм о том, что он делал в девятнадцать лет. Марк очень молод, и если бы Facebook был страной, это была бы третья по численности населения страна в мире. По объему активов эта сеть сравнима с General Motors или телеканалом CBS, а может, и превосходит их. И Марк — глава этой сети. Он не умеет держаться на публике и знает это, потому что ему об этом неоднократно говорили. Его не так уж волнуют деньги, поэтому не думаю, что его миллиарды так уж облегчили ему жизнь. Так что он мне в чем-то близок, я уважаю его и искренне ему сопереживаю.

Майкл Смит. Степень вовлеченности сценариста в непосредственный процесс работы над картиной бывает разной, и чаще все-таки ему отводится довольно скромная роль. Однако из того, что вы говорили, можно заключить, что, создавая этот фильм, вы очень тесно сотрудничали с Дэвидом Финчером.
Аарон Соркин. Поскольку я начинал как драматург, да и до сих пор себя им считаю, даже когда пишу сценарии для фильмов или телесериалов, я привык

«Социальная сеть»

писать пьесы, мне близка эта культура. В ней все подчинено одной цели — помочь драматургу реализовать свое видение. Поэтому, по сути, именно драматург нанимает режиссера, вместе с ним проводит кастинги, сидит каждый день на репетициях, шепчет что-то режиссеру на ухо, вносит изменения. А на телевидении я выступаю не только в качестве драматурга, но и в роли исполнительного продюсера сериалов.

То же отношение к профессии у меня сохраняется и на съемочной площадке фильма. То, что я пишу, создается не для того, чтобы это читали, а для того, чтобы это играли, так что моя работа не заканчивается, когда я дописываю сценарий. Для меня было важно лично присутствовать на кастингах, репетициях, наблюдать съемочный процесс. Полагаю, и Дэвиду Финчеру понравился такой тип сотрудничества, оно оказалось вполне плодотворным.

Flicksided.com

Перевод с английского Инны Кушнаревой

11 лучших фильмов по версии критиков журнала «Сайт энд саунд» (SIGHT AND SOUND)

«Древо жизни», режиссер Терренс Малик

«Надер и Симин. Развод», режиссер Асгар Фархади

«Парень с велосипедом», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

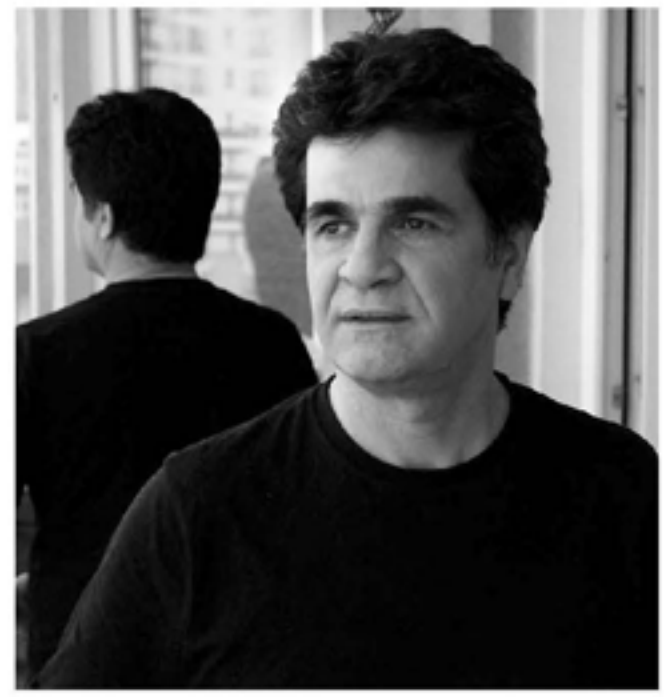
«Артист», режиссер Мишель Азанавичюс

«Меланхолия», режиссер Ларс фон Триер

«Однажды в Анатолии», режиссер Нури Бильге Джейлан

«Туринская лошадь», режиссер Бела Тарр

«Что-то не так с Кевином», режиссер Линн Рэмси



«Это не фильм», режиссеры Джафар Панахи и Моджтаба Миртахмасб

«Шпион, выйди вон», режиссер Томас Альфредсон

«Четырежды», режиссер Микеланджело Фраммартино

Ч Т Е Н И Е

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Точное время

История для Марии-Беаты

Мите вспомнилась старушка.

Она явилась с древним приемником. Привезла на тележке в перетянутой шпагатом коробке. Обеспокоилась, когда они стали его вынимать. Запеленатый в белую простыню. Она боялась, что они не удержат его тяжесть. Предупредила, что он весит, как человек. Они посмеялись и спросили, как же она тогда с ним справилась, запеленала, запаковала, довезла. Старушка объяснила, что довезти дело нехитрое, а пеленать сосед помог, тоже мечтает послушать, соскучился.

— Мы всю жизнь соседи, — сказала старушка, — ближе, чем родственники.

Она сказала, что приемник хорошо слушать в темноте. За стеклянной шкалой светит свет, и кажется, что за ней протекает живая жизнь. На стекле написано: «Берлин, Вена, Париж, Ленинград...» Путешествие по всему свету.

— Ленинграда больше нет, — возразили ей.

— Ну как же? — удивилась старушка. И показала на стеклянную шкалу. — Ленинград. Вот он. Когда свет светит, видно.

Отвинтили заднюю панель и заглянули с фонариком в старый механизм.

Объяснили, что починить можно, но дорого обойдется, легче купить новый, пять новых можно купить за такой ремонт и слушать всё тоже самое, все те же голоса.

— Не то же самое, — возразила старушка.

— Вы ведь не надеетесь, что старый приемник — машина времени, что перенесет вас в Ленинград, что вы услышите голоса мертвых?

— Что я, маленькая? — обиделась она.

Но видно было, что на что-то подобное она надеялась. Как ни странно.

— И чем прошлое время лучше настоящего? — спросили ее.

— Ничем не лучше, — отвечала она.

Она сказала, что не чувствует себя в настоящем времени. Что вся осталась в прошлом. Что время отрывало от нее по кусочку, истончало, и теперь она стала совсем прозрачной, как эта старая простыня, в которую она завернула приемник.

— Меня нет, — сказала она.

— Это старость, — сказали ей.

Митю тогда поразили ее слова. Потому что они имели прямое отношение к нему, совсем еще молодому человеку, у которого еще нет прошлого. Но и в настоящем времени Митя себя не чувствовал. Он был прозрачен, почти бесплотен. Как старуха. Его не было. Но, в отличие от старухи, его не было никогда.

Старуха устала рассуждать на отвлеченные темы и попросила сказать, во сколько конкретно ей обойдется ремонт. Услышала. Переспросила. Расстроилась. И велела запеленать приемник обратно.

Ей предложили не трудиться, не тащить бесполезный груз домой, а оставить им на запчасти, они ей за это заплатят по совести и помогут выбрать хороший приемник из самых новых.

Она сказала, что это как если бы ей не хватило денег на операцию родному человеку, чтобы вылечить, и она бы его сдала живого, хотя и бездвижного, на органы.

— Нужны мне такие деньги, — сказала старушка презрительно.

1

На вывеске значилось: «Реставрация старой бытовой техники». Именно реставрация, не ремонт. Если они не могли найти старинную деталь на замену, они вручную изготовляли точно такую же. Даже полировку для деревянного корпуса делали, как встарь, если требовалось. У них были свои секреты, свои рецепты и приемы, и далеко не все их Митя еще знал. К нему присматривались и доверяли пока самое простое. Поднести, вынести, помыть, скрутить проволоку, ввинтить шурупы. Сделать чай.

Порой и шурупы приходилось изготовлять вручную. Случались такие особенные.

У них работал человек, они звали его Старьевщиком, он ездил по блошиным рынкам, заглядывал в помойки, рыскал по свалкам и добывал старье на запчасти. Как-то раз, в выходной день, Митя увидел его в городе и не сразу узнал: человек был хорошо одет, гладко выбрит и улыбался своей красивой спутнице. Они заходили в дорогой ресторан, Митя видел с улицы через окно, как они садятся за столик. Сквозь голубоватое стекло лица казалось бледными.

«Интересно, — подумал Митя, — красавица в курсе, что в рабочее время он старьевщик и ходит в черной заляпанной куртке с поднятым воротником, что руки у него всегда в перчатках, что его знают все бомжи в городе, что от него несет помойкой и, когда он садится в метро, люди отсаживаются как можно дальше? А он спокоен».

Мите любопытны были люди в мастерской, сама работа ему нравилась, он хотел всех и всё понять, обучиться тонкостям, но все-таки оставался сиротой в их семье. Пришлым. Не важным. Вот не явится он завтра на работу, никто и не пожалеет. И дома не обеспокоятся, если он исчезнет. И нет ни одного человека на всем свете, который будет его долго помнить. Который обрадуется за него или огорчится, как за себя самого.

При всем при этом Митя был внимателен к людям и привязчив. Он вдумывался в людей, а они в него — не умели.

Как-то раз ему поручили доставить отреставрированный агрегат по указанному адресу в условленное время. Нужно было успеть от без четверти двенадцать до двенадцати ровно. Ни минутой позже, ни минутой раньше позвонить в дверь. На этом промежутке времени заказчик настаивал. Мите дали бумажку со схемой проезда и вызвали такси. Они поехали дальней дорогой, чтобы обойти пробки. Ехали быстро, уверенно, водитель молчал, а Митя представлял себе условленный промежуток времени — от без четверти двенадцать до двенадцати ровно, — как ворота, в которые они должны успеть проскочить.

День был прекрасный, летний. Митя сидел удобно в быстрой машине, выставив локоть в открытое окно, и посматривал на часы на приборном щитке. Водитель был из знакомых, они часто его вызывали, он прекрасно знал город, все проезды и закоулки, с ним можно быть спокойным и не думать о дороге. Митя любил ехать в машине пассажиром, детское, беспечное удовольствие это ему доставляло.

К дому они подъехали раньше условленного срока, полчаса в запасе. Митя выбрался с коробом из машины, и водитель уехал.

Митя оглядел тенистую улицу. Набрал код и вошел в подъезд, чтоб проверить, нет ли путаницы, на месте ли квартира. Квартира была на месте, номер сорок четыре, черная дерматиновая дверь.

Митя слышал, что за дверью кто-то есть, чей-то разговор угадывался, различался смех. Но звонить раньше времени Митя не посмел, вернулся на улицу. Короб был тяжелый, Митя поставил его на лавку возле подъезда, а сам уселся рядом. Выскользнула из кустов на солнце белая кошка. Разлеглась.

На Митю нашло что-то вроде оцепенения. Так ему было хорошо здесь сидеть, в безветрии, на солнце, глядя на спящую кошку, и, как восточному мудрецу, ему казалось, что он, Митя, вовсе даже не живет, а лишь снится этой кошке. Проехала тихой улицей машина, и Митя очнулся, спохватился, минута буквально оставалась до конца условленного срока, он рванул к подъезду, вспомнил про короб, прыгнул обратно, к лавке, спугнул кошку.

Позвонил в дверь буквально за пару секунд до двенадцати.

Почти мгновенно дверь отворилась. Девушка ему улыбнулась с порога и сказала:

— Проходите, молодой человек.

В полутемной прихожей стояло зеркало, Митя отразился в его большом стекле, и ему показалось, что отражение тоже взглянуло на него. В комнате, куда привела его миловидная тоненькая девушка, не хватало дневного света. Первый этаж, заросли. Так что и в этот солнечный день в комнате горела под потолком лампа и казалось, что уже наступил вечер.

Когда Митя вошел со своим коробом, человек в кресле повернул к нему лицо. Положил на подоконник газету и поднялся из кресла.

— Здравствуйте, — сказал ему Митя.

— Здравствуй, — отвечал ему человек. Не совсем старик, но очень уже в возрасте.

Митя подумал, что он, наверное, девушке приходится дедом.

— Сюда, сюда, — девушка указала Мите на свободный круглый стол прямо под лампой, в центре небольшой комнаты.

И Митя поставил короб на стол и ощутил, как устали руки, пока он его тащил.

Девушка и пожилой человек встали рядом с Митей возле стола. Они глядели на короб и молчали. И тут Митя расслышал в квартире еще один голос. Звучал он приглушенно. Хотя разобрать, о чем голос говорил, было можно.

— Я вас очень хорошо понимаю, — уговаривал голос. — Да, да.

Митя положил руку на короб, но пожилой приложил палец к губам.

— Тсс. Подождем.

И Митя убрал с короба руку.

И так они продолжали молчать и стоять возле круглого стола с коробом и слушать тихий приглушенный голос, приглушенный и все-таки ясный.

— Не думаю, — говорил голос мягко. — Вряд ли он хотел вас обидеть. Конечно. Просто спешил. Это у нас с вами полно времени. Конечно. Вспомните молодость. Ну что вы, буду только рада, вы неделю не звонили, я не знала, что думать. Конечно. Всего доброго. Да. До скорой встречи.

Голос смолк. Щелчок. Шаги.

И в комнату вошла не старуха, нет, но очень уже пожилая женщина. Круглолицая, седая, маленькая. От нее пахло пирогами, вареньем, выглаженным бельем. Чистотой и теплом. Вошла и сказала девушке:

— Ох, Валя, наш что-то совсем захандрил. Не знала, как утешить. Еле справилась.

Митя смотрел на нее с любопытством.

— Это мы с Валечкой шефство взяли над одним человеком, — объяснила женщина Мите. — Он однажды к нам позвонил, думал, что звонит в больницу, в регистратуру, а попал к нам, ошибся номером. Ему было плохо на ду-

ше, а я его утешила. И он стал к нам звонить время от времени, а мы с ним разговаривать.

— Иногда с ним говорит Мария Сергеевна, вот как сегодня, — сказала девушка, — а иногда я. Потому что Мария Сергеевна не всегда дома, мало ли, а отказывать человеку, которому плохо на душе, не хочется. Уж в такой малости, как разговор.

— Понятно, — сказал Митя, потрясенный такой невиданной чуткостью к совершенно незнакомому человеку. И положил руку на короб. — Будем смотреть?

— Ой, вы торопитесь! — воскликнула Мария Сергеевна. — А я вас задерживаю со своими телефонными разговорами. Вы уж простите.

— Я нисколько не тороплюсь, — сказал Митя, ему совершенно не хотелось торопиться из этой комнаты. Ему здесь нравилось.

— Правда, не торопитесь?

— Клянусь.

— А как вас зовут?

— Митя.

— Чудесное имя. Хотя с таким именем и не просто жить на свете.

— А с каким просто? — поинтересовался с едва заметной усмешкой пожилой.

— Конечно, Ваня, — согласилась она, — и у тебя имя не простое, тяжелое имя, не всякий и удержит. Но в тебе уверенности больше, чем в Мите, ты тверже.

Митя смутился. Настолько она попала в точку.

Девушка неожиданно протянула ему ладошку.

— Валя.

Митя осторожно пожал маленькую ладошку и сказал:

— Очень приятно.

— А это мои бабушка с дедушкой, Иван Фомич и Мария Сергеевна.

— Очень, очень приятно.

— Ладно, Митя, — сказал Иван Фомич, — нам всем приятно. Но момент настал. Ножик тебе принести?

— Да, — улыбнулся Митя. Ему хотелось улыбаться этим людям. И говорить приятное. И делать приятные им вещи.

Митя взял принесенный нож и перерезал шпагат. Снял с короба крышку.

Они стояли тихо-тихо и даже не пытались заглянуть в короб. Терпеливо ждали.

Митя опустил в короб руки, ухватил агрегат и потянул из короба вверх. Иван Фомич мгновенно сообразил и придержал короб. Сначала вышла на свет золотая труба. Из простого картонного короба, из черного нутра. За трубой появился деревянный резной корпус, из него собственно труба и росла. Иван Фомич сбросил короб на пол, Мария Сергеевна смахнула ладонью пылинки, и Митя бережно и беззвучно опустил граммофон на стол.

Труба сияла в электрическом свете. Поблескивали металлические части. Но даже в блеске была подлинность. Митя надеялся, что и голос зазвучит из трубы подлинно, не поддельно.

— Красивый, — после молчания произнесла Валя.

— Даже страшно, — взволнованно прошептала Мария Сергеевна.

— Что страшно? — строго спросил Иван Фомич.

— Ну, — вздохнула Мария Сергеевна.

— Все будет хорошо, — сказала Валя и решительно направилась к шкафу.

Это был старый книжный шкаф от пола до потолка с незастекленными дверцами.

Дверцы скрипнули, отворились, запахло почему-то свечкой. И Митя увидел в шкафу пластинки. Они стояли на отдельной от книг особой полке с фанерными разделителями.

Валя зажмурилась и вслепую, наугад нащупала пластинку. Вынула, но глаза не открыла. Пластинка была в темно-синем бумажном конверте, надор-

ванном с угла. Маленькие Валины пальцы осторожно держали пластинку за края. Митя, Иван Фомич и Мария Сергеевна смотрели молча. Как будто боялись Валины пальцы спугнуть. Валя открыла глаза и посмотрела надпись на конверте. Что прочла, не сказала. Вернулась к столу, вынула из конверта черный диск.

Иван Фомич завел пружину.

Игла опустилась.

Из золотой трубы раздался шорох.

Шорох.

Вздох.

И голос. Тонкий, мужской:

Я работаю на Пресне...

Но не про работу он пел. Про любовь.

Про любовь. Про измену.

Грустная песня.

У Марии Сергеевны слезы катились из глаз. И у Вали глаза блестели влажно.

— Ну вот вам, — сказал Иван Фомич, — машина времени.

Вот тут Митя и вспомнил старуху, у которой машины времени не было.

Он рассказал о ней за чаем, потому что его, конечно, оставили пить чай. А к чаю были и пирожки, и варенье. И супом хотела накормить Митю Мария Сергеевна, но Митя наотрез отказался. Сказал, что нисколько не голоден, что чай пьет ради компании, сказал, что чай прекрасный, а пирожков таких он сроду не ел. И они поговорили о пирожках, о том, что сейчас их мало кто печет дома — время изменилось, ускорилось, люди не успевают. Поговорили о машине времени — граммофоне, о голосах из прежнего, тихого течения времени. Надо же, люди умерли, а голоса живут. О черных пластинках поговорили, которых у них сохранилось немного, все от бабушки Веры. «Моей прапрабабушки», — уточнила Валя. И Мите показали фотографию, застекленную, в рамке, и Митя с вниманием посмотрел на юное, давно несуществующее лицо.

Мите сказали, что она была учительницей. И муж ее Сергей Николаевич был учитель. Она преподавала историю, а он — физику.

Она любила слушать черные пластинки, и он покупал их ей на радость. Одну пластинку она полюбила особенно, слушала часто и долго после того, как звук угасал, о чем-то думала и на вопросы не отвечала. Сергей Николаевич признался, что ревнует ее к голосу с черной пластинки, и тогда она отдала пластинку в Музей музыкальной техники, он в те годы только что открылся. После смерти Сергея Николаевича бабушка Вера ходила в музей, просила дать ей послушать подаренный им голос, но ей сказали, что пластинку разбил неловкий лаборант. Черные осколки. Бабушка Вера дала объявление в газету, но никто не откликнулся. Пластинка оказалась редкостью. Может быть, и ни одной не осталось на всем свете.

— А хотелось бы услышать, — вздохнула Мария Сергеевна.

Она тоже была учительницей. Русский язык и литература. И Валя будет учительницей, через год закончит институт. География.

— А вы, Митя, наверняка приезжий, — заметила Мария Сергеевна. — Я по разговору слышу.

И Митя рассказал им о высохшем море, о песке, который когда-нибудь затопит их город, о маленьком доме и чужой семье. О невозможности туда возвращаться тоже рассказал, сам от себя не ожидал, что расскажет. Они его слушали очень внимательно. Иван Фомич смотрел строго и немного Митю смущал своим молчанием.

Часы над столом пробили «бом». Митя поднял глаза, увидел время, ахнул. Сказал, что ему, к сожалению, пора, что он счастлив был у них побывать, доставить им машину времени.

— Ой, что вы, а как мы счастливы! — воскликнула Валя. — Теперь будем слушать вечерами, и баба Вера как будто бы с нами будет, в нашем кругу.

Она проводила его до двери. Митя взялся за ручку и подумал, что вот, никогда больше не увидит этот дом, как жаль.

— А вы приходите к нам, — сказала Валя.

И он повернул к ней лицо.

— Вы отвечаете на мои мысли.

— Положительно отвечаю? — улыбнулась она.

— Положительно.

— Приходите.

— Когда?

— Да хоть завтра.

— Я завтра работаю. Я только в воскресенье смогу.

— Приходите. Только о времени не забудьте. От без четверти двенадцать до двенадцати ровно. Точно в этот промежуток.

— Это не сложно.

— Я надеюсь, — вновь она ему улыбнулась.

— Скажите, пожалуйста, а как звали того певца, к которому ее муж ревновал?

— Константин Туманов.

— Я никогда не слышал.

— Его забыли.

— По мне нельзя судить, я вообще мало знаю, я и учился с трудом, троечник.

— Или учителей хороших не попалось.

— У вас бы я старался учиться.

Мите стало жарко. Хорошо, что полумрак, не видно, как щеки горят.

— И я бы старалась, — сказала Валя.

Митя вновь попрощался и спросил, не будут ли старшие против, если он и вправду заявится в воскресенье.

— Ни за что не будут против.

— И даже Иван Фомич?

— Иван Фомич гостей больше всех любит, это ему развлечение. Он только смотрит строго, вы не думайте.

— А вы будете дома?

— Мы всегда в это время дома и рады. От без четверти двенадцать до двенадцати ровно, не забудьте, это важно. В любой день.

Лежала на солнце белая кошка. Тени удлинились и подбирались к ней все ближе. «И отчего только в эти пятнадцать минут можно?» — думал Митя. И жалел, что не спросил. Ему очень хотелось вернуться в этот дом, к этим людям. Увидеться не только с Валей, хотя и сама по себе Валя ему очень понравилась, но все же ему хотелось увидеть их всех, оказаться вновь в их семье, в уютном полумраке их квартиры.

Рабочий день уже заканчивался, когда он явился наконец в мастерскую. Ему велели прибраться.

Все из мастерской разошлись, и Митя остался один. Он не торопился, до без четверти двенадцать воскресного дня торопиться ему было решительно некуда. Он убрал мусор, протер пыль, поставил чайник и уселся на подоконнике, наблюдая за тем, как уходит солнце, удлиняются тени, зажигаются огни, становится прохладней. Митя забыл время. Он очнулся оттого, что звякнул колокольчик, — кто-то вошел.

Старьевщик. Гладко выбритый, свежий. В прекрасном черном костюме.

Белела рубашка. Лаковые башмаки блестели. Глаза смотрели холодно. Он нес пакет, но не простой, а особо прочный, в нем было что-то тяжелое, завернутое в газету. Нес осторожно, как бомбу. Не удивился, что Митя до сих пор в мастерской, не поприветствовал, не спросил ничего. Прошел к своему

шкафу, отворил дверцу и поставил пакет. Долго, тщательно, как хирург в кино, мыл руки с мылом. Отряхнул, вытер салфеткой, пошевелил длинными, музыкальными пальцами.

— Вы откуда идете? — спросил Митя с искренним любопытством.

— Из концерта, — коротко ответил Старьевщик.

— Что слушали?

— Листа.

— Хорошо?

— Неплохо.

— А что принесли?

— Так.

— Тяжелое что-то.

Старьевщик не нашел нужным отвечать.

Скорей всего, он познакомился с кем-нибудь в антракте, с каким-нибудь отжившим человеком. Расположил, расспросил, узнал, что есть вещь и никуда вроде бы не годится, и на помойку снести — как на кладбище. И вот после концерта заехал Старьевщик к отжившему человеку домой, дом, наверное, бедный, затхлый. Похожий на музыканта Старьевщик заплатил деньги, завернул вещь в газету, положил в пакет и завез в мастерскую. И вот вымыл руки и собрался уходить, а на Митины вопросы отвечать более не собирался.

— А вы слыхали о таком певце Константине Туманове?

Вопрос застиг Старьевщика на пороге. Застиг и остановил. Старьевщик обернулся.

— А ты откуда о нем слыхал?

— Мне сегодня рассказали. Не то чтоб о нем. Ну, что была пластинка.

— У кого была?

— У людей. Я им сегодня заказ отвозил. Хорошие люди.

— Почему вообще об этой пластинке речь зашла?

— Я им граммофон принес, они нам в починку давали. У них пластинки. Старые. Мы слушали. У них раньше был Туманов, но больше нет. Давно нет, они жалеют.

— А что у них есть?

— Да много чего. Из прежнего.

Старьевщик подошел к столу приема и развернул книгу, в которую от руки, по старинке, записывали заказчиков и адреса. Сощурился.

— Пантелеевы? — спросил Старьевщик.

— Да.

— Почему тут их телефона нет? У них что, нет телефона?

— Есть. Я не знаю, почему не записали, не я записываю.

— Они когда дома бывают?

— А зачем вам?

— Надо.

— Интересно.

Но отвечать Старьевщик не стал. Вынул из кармана блокнот и списал в него из книги приема адрес.

— К ним не во всякое время можно, — вновь остановил его у порога Митя. — От без четверти двенадцать до двенадцати, не раньше, не позже.

— Что за глупость? Они пятнадцать минут в сутки дома бывают?

— Я не знаю, но так просят. Что только в эти пятнадцать минут.

— Да бога ради, — недоуменно согласился Старьевщик.

От порога обернулся.

— Больше тебе мне сказать нечего?

— Нечего.

Старьевщик толкнул дверь и вышел.

Митя вспомнил о чайнике, который давно вскипел. Вспомнил и тут же забыл. И о Старьевщике забыл, и о чудесных людях Пантелеевых, и о себе самом, заглядевшись на ночную улицу.

Замерз, пришел в себя, вновь включил чайник. Не выдержал любопытства, забрался в старьевщицкий шкафчик, в пакет. Отогнул газетный угол. Замызганная машинка «Зингер», вот что там было. Как только пакет выдержал такую тяжесть. Впрочем, хороший пакет, прочный.

Митя подумал, что уходить ночевать домой нет смысла: метро закрыто, машину ловить нет денег, пешком далеко. И устроился спать в кресле. Так что когда утром явились на работу сотрудники, он уже был на месте.

Всего в мастерской их работало шесть человек. Михаил Николаевич и Аркадий Степанович — мастера. Сергей Ильич — старьевщик и тоже в своем деле мастер. Борис Самуилович — директор. Жена его Елена вела у них бухгалтерию. И Митя на подхвате плюс уборка.

В этот день Михаил Николаевич чинил оставленную Старьевщиком зингеровскую машинку. Заменял детали, чистил, смазывал, разговаривал с ней, журил, хвалил. К обеду и она заговорила. Строчила, стучала, сердито и быстро. И Мите впервые пришла в голову мысль, что уставшая, отжившая машинка, будь ее воля, и не пожелала бы возвращаться к жизни. Может быть, она так устала, что хотела только не быть. И Митя подумал, что и человек так может устать, что не обрадуется воскресению. Если вдруг научатся воскрешать, откроют лабораторию. Воскресшие будут открывать глаза и говорить: «Где я? Зачем? Отпустите».

Машинка стучала. Прострочили синюю бархатную штору, распустившийся подгиб. Ею занавешивали окно, когда слепило солнце.

— Работает хорошо, — сказал Михаил Николаевич. — Но вид страшный. Смотреть больно.

Аркадий Степанович потрогал израненный корпус чуткими пальцами. Он был художник-реставратор, знал рецепты старинных красок и лаков. Его приглашали в большие музеи для консультаций, но большие музеи Аркадий Степанович консультировал неохотно, предпочитал работать с частными лицами. Определял подлинность, восстанавливал утраченные фрагменты. Иногда значительные. Мите его работа казалась странной. Она казалась ему чистым вымыслом. Откуда знать, что там в утраченном куске? Даже описаний нет. Можно нарисовать ангела, а можно — пустую дорогу. Впрочем, техники это не касалось. Техника не была все-таки уникальна, всегда можно найти не просто подобный, а точно такой же образец. Промышленное производство, что там говорить.

Работал Аркадий Степанович осторожно, но быстро. И к вечеру уже дали на сайте объявление, что продается машинка «Зингер» в прекрасном состоянии, аутентичная. И на другой день Митя понес возрожденный «Зингер» со своей никому не ведомой биографией заказчику.

Вернулся Митя около одиннадцати.

В мастерской было тихо. Никто не работал. В кресле, на краю, сидела незнакомая женщина.

Когда Митя вошел, Михаил Николаевич подавал ей стакан с водой.

Женщина взяла стакан. Михаил Николаевич посмотрел на Митю и сказал:

— Ага, ну вот и он. Ты почему с собой мобильник не носишь?

— Я его теряю, — отвечал Митя. — Он у меня здесь, в столе.

— Да, это мы поняли. Мы думали, это ты в столе сидишь, звенишь, мальчик-с-пальчик.

Женщина отпила глоток и вернула стакан Михаилу Николаевичу.

— Так скажи нам, милый, — вступил в разговор мягким, вкрадчивым голосом директор, — ты ведь ночевал здесь прошлой ночью?

— Ночевал.

— И весь тот вечер был здесь?

— Ну да.

— И Сергей Ильич при тебе принес «Зингер»?

— Ну да.

— Не сказал, куда собирается?

— Не сказал.

Незнакомая женщина смотрела на Митю внимательным, не верящим взглядом.

— Он никогда не говорит, — объяснил женщине Митя.

— Это правда, — подтвердил Михаил Николаевич.

И Аркадий Степанович кивнул утвердительно. И директор вздохнул, как бы тоже подтверждая Митины слова.

Женщина заплакала.

Митя посмотрел растерянно на Михаила Николаевича.

— Сергей Ильич не пришел позавчера ночевать, — объяснил Михаил Николаевич. — И на другой день дома не появился. И сегодня его нет. И не звонит.

— Вы не понимаете, — сказала женщина сквозь слезы, — это он вам не говорит, а мне всегда, я всегда знаю, где он, еще не было случая, потому что я так нервничаю, когда не знаю, а мне совершенно нельзя волноваться. Так что у нас всегда все известно.

Наконец-то Митя догадался, что плачущая женщина — жена Старьевщика.

Он не узнал в ней, плачущей, красавицу, с которой Старьевщик заходил тогда в ресторан.

До воскресенья Старьевщик так и не объявился. Жена его звонила им каждый день, директор терпеливо с ней разговаривал. В милиции наконец-то нашли нужным объявить розыск.

В мастерской горевали: даже хитроумный директор не представлял, где найти второго такого сотрудника. Он даже не мог сформулировать объявление для сайта. «Нужен человек, не боящийся грязи и бомжей, знающий старинную технику, умеющий ладить с самыми разными людьми».

— Так разве можно писать? — спрашивал он. — Да разве кто откликнется на такое объявление. Что за нелепость — бомжи, грязь. Нет, как-то иначе надо.

Он стирал написанное, задумывался, глядя на экран.

В воскресенье Митя проснулся в шесть утра, раньше на полчаса, чем в рабочий день, поставил будильник. Вычистил зубы, принял душ, побрился, провел пальцем по гладкой щеке. Надел чистую, свежую рубашку и новые джинсы. Надраенные еще с вечера ботинки. Посмотрел строго на себя в зеркало. Пригладил волосы набок. Часы показывали половину восьмого. Очень рано. Обычно по воскресеньям Митя завтракал дома, долго пил кофе, огромную кружку. Кофе простой, растворимый, очень горячий и сладкий. Если было молоко, то с молоком. Эта кружка много всего вмещала. Пока Митя доходил до дна, до последнего глотка, успевал помечтать, вспомнить сон, построить призрачное свое будущее, придумать девушку, в которую влюблен, жениться на ней, нарожать детей, вырастить, состариться и умереть, и ему даже представлялась собственная могила под яблоней, с которой слетали в августе сухие листья. Мальчишки лазали на нее за яблоками, птицы вили на ветках гнезда, кошка забиралась на самый верх и мяукала испуганно, увидев, как далеко забралась, даже Англию видно. Кофе заканчивался, и Митя возвращался сам к себе.

Митя жил в небольшой съемной квартире, один, хозяйства практически не вел. Готовить одному было лень, скучно, разве что яичницу. Иногда брал в булочной к воскресному кофе кекс в сладкой сахарной пудре.

Обычно за воскресным утренним кофе время принадлежало Мите. Он мог его остановить и запустить заново, замедлить или ускорить, заставить идти ровно или пустить вскачь. Но в это утро время взяло над Митей власть. Остановилось и не хотело двигаться. Измучило. Митя думал, что часы отстают, позвонил, и ему сказали точное время. Митины часы даже спешили на минуту. Не стал поправлять.

Митя решил, что с ума сойдет здесь один за кружкой кофе, увязнув во времени, как букашка в янтарной смоле. Он проверил, все ли в квартире выключено и закрыто, он всегда так делал, собираясь покинуть жилье. Когда-то его безалаберная мать спалила дом, позабыв завернуть газовую горелку. Пришлось им переезжать к старшей маминой сестре. Сестра была сварливая, мать не вынесла и сбежала на Север, зарабатывала, присылала сестре деньги, а Мите письма, которые он все хранил и перечитывал. Писем было мало, в основном открытки к Нового году и майским праздникам. Митя тоже ей писал редко, ему трудно было писать, он задумывался над каждой буквой. Как-то раз написал, чтобы мать прислала фотографию: «а то я забыл твое лицо». И она прислала фотографию в конверте «Авиа». Поначалу женщина на фотографии Мите не очень понравилась, но потом он всмотрелся и полюбил ее. Фотографию берег. Больше ничего у него от матери не было.

Митя вышел, закрыл дверь, ключ спрятал в карман, подергал дверь за ручку, проверил, точно ли запер. Жил он далеко от их дома. Пять станций метро и троллейбус. Решил прогуляться пешком, пока время насмешливо стояло. Не обращать внимания на его усмешку. Когда-то давно, в седьмом классе, он точно так же подгонял время, спешил в школу ради того только, чтобы увидеть одну девочку. Но ради кого он сегодня шел пешком? Хотел видеть Валю? Очень даже хотел. Но и Марию Сергеевну хотел увидеть и услышать ее голос, мягкие его интонации. Ивана Фомича тоже хотелось видеть. Молчаливого и спокойного, о чем-то своем думающего, как бы выныривающего из своих дум к ним, когда во время разговора Мария Сергеевна его коснется. Мите хотелось узнать, а чем же Иван Фомич занимается, где работает, о чем задумывается. Хотелось узнать, есть ли у Вали друзья, любит ли она смотреть смешные сериалы. Митя любил. И мороженое. Как она к нему относится? Даже такие смешные вопросы Митю интересовали. Но если по правде, то больше всего Митя хотел просто оказаться в их доме, с ними вместе за одним столом, в вечных вечерних сумерках, при таинственном электричестве. Можно даже не знать ничего. Сидеть вместе, пить чай, говорить о пустяках и посматривать на молчаливого Ивана Фомича. И совсем не чувствовать себя лишним.

Хотя и сонными шагами, но время шло. Без десяти минут двенадцать, выстояв для верности пять минут у заветной двери, вслушиваясь в шаги там, за дверью, и в чей-то неузнанный голос, что-то пропевший, может быть, с пластинки, Митя наконец позвонил. И дверь почти что сразу открылась.

— Привет, — сказала Валя. — Заходи.

Так просто, как будто они брат и сестра, знают друг друга с пеленок. Хотя пеленки устарели, и сейчас бы надо говорить — с памперсов.

Как бы время ни шло за входной дверью, быстро, медленно, уснув на месте, здесь его попросту не было. Время вынули из этой точки вселенной. Из этой квартиры в две комнаты. В маленькой жила Валя, и Митя там побывал, видел детские фотографии, учебники, шкафы с книгами. И в большой комнате стояли такие же шкафы. Темные, деревянные, с застекленными дверцами, научившимися от времени разговаривать. «Скрыыып», — говорили дверцы.

— Вот приедет Иван Фомич, смажет петли машинным маслом, — обещала скрипнувшей дверце Валя.

Иван Фомич был в рейсе, вел фуру к Уралу.

— Он же старый, — простодушно удивился Митя, — чтоб дальнобойщиком.

— Не такой уж и старый, — улыбнулась Валя, — еще шестидесяти нет. Знаешь, какой он сильный? Меня одной рукой может поднять.

— А я думал, он какой-нибудь ученый.

— Философ, я бы сказала. По жизни.

И показала на книжки за стеклами, на темные их переплеты, на которых иногда поблескивали буквы. Позолота, догадался Митя.

— Читает. Думает. Рассуждает.

Митя признался, что не читает вовсе. Наверное, потому, что в их доме книжек и не было, не приучился. К тому же Мите кажется, что жизнь интереснее книжек. Даже если просто в окно смотреть.

Валя рассмеялась и сказала, что Иван Фомич то же самое говорит, но все-таки читает, читает, как будто бы думает что-то в книжках найти. Валя сказала, что книжки эти все старинные, достались им по наследству, как и пластинки с голосами, стояли в этих шкафах до их рождения и после их смерти будут стоять.

— Я тоже не особенно много читаю, — призналась Валя, — только по программе. Я больше телевизор смотрю. Сериалы. Смешные. Но только не злые, злые не люблю смотреть.

Митя вспомнил, что хотел узнать про мороженое, и спросил.

— Ты не поверишь, — улыбнулась Валя, — Мария Сергеевна сама делает мороженое. Ездит на рынок за деревенским молоком, специально, у нее там знакомая, она ее детям гостинцы передает. И вот это мороженое я очень-очень люблю. Сегодня попробуешь. Любишь с вареньем? Хочешь, из черной рябины, оно терпкое, а хочешь, с клубничным.

— А ты с каким любишь?

— Я люблю с растопленным шоколадом. Пробовал?

— Никогда.

Так что ели мороженое и пили чай. И Мария Сергеевна объяснила Мите, что это ее собственноручное мороженое — тоже своего рода машина времени. Митя может считать, что перенесся в детство Марии Сергеевны, надо только закрыть глаза и сосредоточиться на вкусе. И она положила ему к мороженому варенья из терпкой рябины, как ела в детстве, и Митя действительно закрыл глаза, чтобы были только вкус и молочный запах, и запах прелой земли из отворенной форточки.

Так что был чай, и голоса из золотой трубы тоже были. Заводил граммофон Митя. Валя ставила пластинки. Мария Сергеевна слушала, закрыв глаза. Машина времени.

Уже в прихожей Митя вспомнил, что хотел спросить про Старьевщика, не заходил ли он к ним?

— Нет, — удивилась Валя, она провожала Митю до дверей. — А зачем бы ему к нам заходить?

— Не знаю. Адрес записал ваш.

— Нет, не заходил.

— Может, тебя дома не было? А то он пропал. С милицией ищут.

Валя кликнула Марию Сергеевну. Но и Мария Сергеевна уверила, что Старьевщик не заходил.

— А Иван Фомич без нас дома не бывает, — упредила вопрос Мария Сергеевна, — он не любит один дома быть.

Митю просили приходить еще, договорились на воскресенье, в то же время, от без четверти двенадцать до двенадцати ровно. И опять Митя забыл узнать, почему только в эти пятнадцать минут.

2

Ноябрь был серый, бесснежный, пыльный. Митя ждал снега. Ему даже приснилось, что он просыпается, выбирается из-под теплого одеяла, шлепает по ледяному полу к окну и видит за ночь нападавший белый снег. Еще чистый, нетронутый, ни одного следа, даже птичьей лапы. Снег светится в сумерках молочным светом, и свет кажется не холодным, а теплым и как будто бы что-то хочет Мите сказать.

Митя проснулся, выбрался из-под теплого одеяла, прошлепал по ледяному полу к окну и увидел внизу голый асфальт. Ветер гнал пыль. Митя обиделся на свой сон. За обман.

В этот холодный серый месяц Митя впервые наткнулся в Сети на информацию о Константине Туманове. Впервые за пять месяцев поисков, рас-

спросов на сайтах и в сообществах любителей старой пластинки, русской эстрады прошлого века, коллекционеров.

Имя-то знали. Но записей не было ни у кого. Год рождения и год смерти, крайние точки нашей жизни, и те были неизвестны. Сомнительное письмо Митя нашел в сохраненной копии уже не существующего сайта. Женщина сообщала подруге, что видела Туманова после войны. Письмо было частного характера, его нашли случайно на барахолке в Измайлове, там продавали письма и фотографии оптом, чемоданами, никому уже не нужные письма, никому уже не знакомые лица. Митя удивился, он и не представлял, что кто-то может покупать чужие фотографии. Что с ними делать? Вешать на стену? Смотреть? Жутковато, совсем ничего не зная об этих людях.

«Он постарел, — писала женщина, — подурнел, песен не поет, работает сторожем в городском парке. Было холодно, мы выпили водки, вспомнили прошлое».

Сам Митя никак не мог решить, сомнительное письмо иди подлинное, он в этом не разбирался. Но комментаторы постановили, что сомнительное. Мало ли Тумановых Константинов было на белом свете, мало ли каких он больше не пел песен. К тому же многие склонялись, что Константина Туманова убили во время войны как дезертира. Достоверно известно о нем было только то, что записал он одну-единственную пластинку в 1918 году и что ни в одном государственном или частном собрании пластинки этой не сохранилось. Может быть, у какой-нибудь бабушки, в глухой деревне, на чердаке. Но это все равно что и ни у кого.

В ноябре десятого Митя вернулся домой поздно, включил комп, набрал в гугле Туманова. И выпало: «Константин Туманов. Пластинка».

Митя наклонился к экрану поближе. Кликнул два раза, развернул страницу.

Некто под ником Минор продавал коллекцию старых грампластинок. Больше сотни. Прилагался список, и в списке 26-м номером значилась пластинка Туманова! Еще вчера этого объявления не было.

Митя поспешил написать Минору. Что готов приобрести одну из пластинок. Получил ответ: коллекция продается целиком.

«Я понимаю, — написал Митя, — но купить целиком не могу, очень дорого, но пластинка Туманова нужна страшно, бабушка умирает в больнице, хочет услышать голос, она его помнит с молодости».

Митя сам поразился своей лжи. Никогда не думал, что способен на это. Щекам стало жарко. Успокоил себя, что навряд ли поверят. Но получил в ответном письме от Минора согласие.

«Если только договоримся о цене. Я укажу номер счета и, когда получу деньги, оставлю пластинку в камере хранения, это на Бутырском валу, передам вам по электронной почте номер контейнера и код доступа, поедете и заберете. Готовы положиться на мое честное слово?»

Митя рискнул. О цене не спорил, взял в бухгалтерии в счет будущей зарплаты и перечислил деньги. На следующий день вечером получил номер и код.

«Заберете в десять утра ближайшего воскресенья», — писал Минор.

Утром в воскресенье Митя поехал на Бутырский вал. Казалось очень холодно без снега, к тому же дул пыльный ветер, так что прохожих на улицах было мало. Пустынный серый город. И в окнах домов редко где горел свет, наверное, все еще спали, не хотели открывать глаза и смотреть на эту голую, неуютную землю. Скучно, скучно жить.

Тяжелая дверь скрыла Митю от ветра. В небольшом помещении, подвальном, чистом и хорошо освещенном. Ни одного посетителя. За барьером было окно, в которое Митя сунул бумажку с номером контейнера и паспорт. Человек за барьером взял Митин паспорт и застучал по клавишам, выписывая данные. Вернул паспорт и ушел. Мите показалось, что он говорит с кем-то. Правда, странно говорит, нет ответного голоса. Наверное, по телефону. Человек смолк и вернулся с металлическим ящиком. Велел Мите проверить це-

лостность пломб. Митя проверил, подписал бумагу, и человек указал на дверь в специальную комнату. В ней Митя уже мог открыть ящик.

В комнате не было звуков, и Митя подумал, что в такой глухоте можно свихнуться. Сказал: «А». Его живой голос как будто проник в царство мертвых. Митя набрал код и открыл ящик. И увидел плотную и плоскую картонную упаковку. Судя по размеру, в ней вполне могла быть пластинка. Но была ли? Картонная упаковка оказалась затянута в плотный полиэтилен. Пальцами разорвать его оказалось невозможно, нужно было что-то острое. Митя оглядел голые каменные стены. Ничего острого. Ничего вообще, кроме голых стен и стола, на котором он вскрыл ящик. Как в старом американском триллере. Митя почувствовал себя его героем, не главным героем, второстепенным, из тех, кто проходит по обочине сюжета для оживления действия.

Пытаясь разодрать полиэтилен, Митя сломал ноготь и подумал: «Какая разница, что там внутри. Переменить невозможно». Успокоился и с не вскрытой плоской и легкой коробкой вышел из особой комнаты. Человек за окошком спросил, все ли в порядке.

— Я надеюсь, — ответил Митя.

Ничего не изменилось, все тот же серый холодный воздух, ветер несет пыль.

Митя пошел по улице так, чтобы ветер дул в спину. Ветер определил направление. Прохожих не стало больше, и огней в окнах не прибавилось. Все тот же скучный мир. Митя увидел кафе. Поглядел через окно на обстановку. Вроде бы просто: кофе и булочки, и официантов нет. Митя вошел, оглядел зальчик. Парочка. Мужчина с ноутбуком и кружкой кофе. Вот и все посетители. Музыка негромкая, спокойная, то, что надо. Митя подошел к стойке, посмотрел на булочки в витрине.

— Что желаете? — спросил парень за стойкой.

— Кофе, — сказал Митя. — Горячий, с молоком, самую большую кружку.

— Булочку?

— Да. Подешевле, ладно? И еще ножик острый.

— Ножик?

Митя показал коробку.

— Вскрыть хочу.

— Давайте, вскрою.

— Я лучше сам, осторожно — там разбиться может.

Митя получил ножик, положил коробку на стойку, надорвал полиэтилен, вонзил нож чуть глубже в картон и взрезал. Парень за стойкой смотрел с любопытством. Митя протолкнул палец в длинную щель и нащупал там, внутри, что-то бумажное. Твердое или нет, Митя не понял.

— Ладно, — сказал Митя, — спасибо. — И положил нож на стойку.

Парень поставил на поднос дымящуюся кружку, тарелку с булочкой, положил салфетку. И Митя с плоской коробкой под мышкой и с подносом в правой свободной руке направился к угловому столику.

Опустил на стол поднос, положил коробку, сел.

Загудел кофейный аппарат, запахло только что размолотым кофе. Митя увидел, как парень подает женщине в длинном пальто белую чашку. Наверное, женщина подошла, пока Митя взрезал коробку и брал свой заказ. За окошком по серому асфальту ветер гнал скомканную бумажку.

«Можно?» — услышал Митя. И отвернулся от окна.

Женщина в длинном пальто стояла перед его столиком. Дымилась в ее руке белая чашка.

— Конечно, — ответил Митя удивленно.

Мест свободных было полно. Парочка шепталась, клавиши ноутбука отзывались под пальцами строгого мужчины, шумела вода — парень мыл стаканы и мокрые ставил на поднос — вот и все признаки живой жизни.

— Спасибо, — женщина села.

И Митя тут же ее узнал. И она поняла, что он ее узнал.

Жена Старьевщика. Она за эти месяцы еще больше осунулась, подурнела, и Мите даже не верилось, что когда-то она показалась ему красавицей.

Она кивнула на вспоротую коробку.

— Ну что, удостоверился?

— Нет еще.

— Смотри.

Митя послушно взял коробку, расширил щель, ухватил бумажное и твердое, как оказалось, и вытащил в щель на свет. Это была грампластинка в бумажном самодельном конверте.

— Конверт не сохранился, — объяснила жена Старьевщика.

Осторожно, дрожащими руками, держа за самый край, Митя вытянул пластинку. На круглой наклейке было написано золотом: «Константин Туманов».

— Без обмана, — сказала женщина.

— Спасибо.

— А теперь скажи, зачем она тебе понадобилась?

Митя молчал.

— Ты ведь никакой не меломан. И бабушки у тебя нет смертельно больной, верно?

Митя согласно кивнул.

— Тогда зачем?

Митя молчал.

— Ты пойми, я не из дурного бабского любопытства спрашиваю. Муж пропал, считай полгода прошло, никаких следов, денег на прожитье уже нет, решила вот продать его коллекцию, долго не решалась, поверь, дорожил очень, очень любил их всех, а про эту пластинку говорил, что настоящая редкость, может, единственный во всем мире экземпляр. Так что когда кто-то ею так заинтересовался, я подумала, что специалист настоящий и наверняка мужа знал, они все, настоящие, друг друга знают. Может быть, что-то слышал, я подумала, решила проследить, кто.

— Я не знаю, — сказал Митя растерянно. — Я его больше с тех пор не видел. А пластинка для девушки, у нее дома граммофон и пластинки. Прабабушка собирала. И очень этого певца любила. Но пластинка не сохранилась, а я давно мечтал им достать и подарить. Это правда, я не вру, если хотите, можем вместе пойти, они рады будут, они прекрасные.

Женщина посмотрела на Митю грустными глазами. Взяла свою чашку, отпила кофе.

— Хотите, пойдем?

— Нет, — сказала женщина, — не хочу.

Она допила кофе, вынула из сумочки пудреницу, раскрыла, поглядела на себя в зеркало.

— Сильно я подурнела?

— Да нет.

— Сильно. Я и раньше без Сергея дурнела. Даже когда просто без него оставалась, на полчаса даже. Мать моя еще заметила, что с ним я совсем другой становлюсь, лучше. Если встретишь когда-нибудь Сергея Ильича, так и скажи ему, что я без него подурнела совсем.

Она попудрилась и захлопнула с щелчком пудреницу.

— В милиции говорят, что при таком образе жизни с ним что угодно могло случиться. Они не понимают. Сергей Ильич самый осторожный человек, всегда знает, когда что и кому сказать, когда промолчать, когда напирать, когда отступиться. Он столько людей разных знал и со всеми общий язык находил.

«Только не со мной, — подумал Митя. — Но не потому, что не мог, а потому, что не хотел. Не нужен я ему был, неинтересен. Да и кому я нужен?»

Тут Митя вспомнил про пластинку и про людей, которым, как он хотел думать, был зачем-то нужен. Во всяком случае, они ему точно были нужны.

Вспомнил и посмотрел на часы.

— Торопишься? — спросила женщина.

— Да.

— Ну иди. А я посижу. Что мне еще делать?

Если бы не авария, которую они объезжали на троллейбусе так долго, Митя бы успел. Они то замирали в пробке, то вдруг сдвигались и вновь замирали и наконец увидели две разбитые машины, мокрые пятна на асфальте, чью-то шапку, которую тоже все объезжали. Увидели и поняли, отчего затор. Если бы не эта авария, катастрофа, точнее, Митя бы легко успел до двенадцати. Но двенадцать уже наступило, когда стали видны разбитые машины, и, в общем-то, можно было выходить на ближайшей остановке и возвращаться домой, до следующего воскресенья беречь пластинку, но Митя все-таки не вышел. Доехал, добежал через дворы до их дома. Приблизился к их подъезду. Было уже половина первого. Митя набрал код и вошел. Поднялся на марш и замер у их двери. И услышал, что за дверью кто-то есть. Да что такое, подумал, почему нельзя? И нажал кнопку звонка.

Услышал, что быстрые шаги приближаются к двери. И дверь распахнулась.

Валя. Раскрасневшаяся, растрепанная. Смотрела сердито.

— Я, — хотел было оправдаться Митя, но Валя перебила:

— Наконец-то!

Митя думал показать тут же коробку, удивить, обрадовать, но Валя ни на коробку, ни на него внимания не обращала, она хоть и смотрела прямо на Митю, но как будто не видела. Так странно. Продолжала выкрикивать свое, сердитое. И почему-то на «вы».

— Что вы застыли? Проходите уже, сколько можно!

Митя никогда прежде не слышал, чтобы она повышала голос, а ведь бывал у них буквально каждое воскресенье, с полудня до позднего вечера просиживал, о чем только они с Валей не переговорили за эти вечера, и уж, конечно, на «вы» она к нему не обращалась, и это ее новое обращение, это «вы», было, как забор, который она вдруг между ними поставила.

— Особого приглашения ждете?!

На повышенных тонах голос у нее становился тоньше, резче. Неприятно слышать. Физически неприятно.

Как бы то ни было, Митя вошел наконец в прихожую.

— Кухня там, — указала Валя. Да еще и подтолкнула его. Слегка. Пальцем. И этот палец был как дуло пистолета для Мити.

— Я знаю, где кухня, — пробурчал Митя, направляясь по короткому коридору к раскрытой двери.

— Неужели? — тонким, язвительным, чужим голосом спросила Валя. Она шла за спиной, как конвоир.

Из кухни не пахло, как обычно, сдобой и кофе, а пахло едким сигаретным дымом, и когда Митя вошел в кухню, то увидел, что курит Мария Сергеевна. Увидел и поразился. Никогда Мария Сергеевна при нем не курила прежде. Никогда не смотрела таким тяжелым, злым взглядом. Никогда не носила такой замызганный, без пуговиц даже, прямо на ночную рубашку надетый халат. Сидела она нога на ногу на табуретке у стола, на котором стояли грязные чашки, тарелки, валялись крошки и огрызки.

— Что уставился? — спросила Мария Сергеевна. — Ты не смотреть сюда пришел, а работать, вперед и с песней. — И Мария Сергеевна стряхнула пепел прямо в блюдце с остатками пирожного.

— Не парень, а тормоз, — тонким злым голосом сказала Валя. Взяла со стола недоеденную горбушку и стала жевать.

— А что делать? — растерянно спросил Митя.

— А ты повернись на сто восемьдесят и увидишь, — сказала, жуя, Валя.

Митя повернулся и увидел, что кран в мойке течет тонкой струйкой. Подошел и попытался завернуть. Кран не заворачивался.

— Воду надо перекрыть, — сказал Митя.

— Перекрывай.

Митя протянул ей коробку.

— Подержите, пожалуйста.

— Что это?

— Там. Пластинка.

Валя вытащила из картонной щели конверт.

— Константин Туманов, — сказал Митя.

— А кто это?

— Певец. Он давно пел, в двадцатые годы.

— А, я слышала один раз двадцатые годы, по радио, кому это может нравиться? Хрип один

— Да никому, — отозвалась Мария Сергеевна. — Если нормальный человек, конечно.

Валя приткнула коробку на стол, к самой стенке. Коробка попала в лужу, но Митя промолчал.

Он тихо опустился на колени, подполз под мойку и перекрыл кран. Встал и догадался снять куртку, положил ее прямо на пол. Потрогал кран, отвинтил.

— Проржавело, — сказал. — Надо менять.

— Ты совсем дурачок? — спросила Мария Сергеевна.

— Нет.

— А мне кажется, что совсем.

Мария Сергеевна загасила в блюдце сигарету, приподнялась с табуретки и захлопнула форточку.

— Наконец-то! — вскричала Валя.

— Что «наконец-то»? — со злой готовностью повернулась к ней Мария Сергеевна.

— Свою вонючую сигарету погасила — вот что! Форточку открыла — вот что! А теперь весь дом выстудила — вот что! Умрешь от рака, я тебе говорю!

Мария Сергеевна схватила блюдце и швырнула в Валю, но Валя успела уклониться, и блюдце грохнулось о притолоку, оставив на ней следы пирожного и пепла.

— Сама мыть будешь, — сказала Валя спокойно.

— Пошла ты, внученька.

— Извините, — прервал Митя. — С краном что делать?

— Милый мой, — зловещим голосом сказала Мария Сергеевна, — по-моему, кран надо заменить. Не весь кран собственно, а вот эту проржавевшую штучку, которая у тебя в ручонках.

— Я понимаю. У вас есть на что менять?

Обе, и Валя, и Мария Сергеевна, изумленно уставились на Митю.

— Ты чё, парень, — удивилась Валя и позабыла про «вы», — не принес ее, что ли?

— А должен был?

Мария Сергеевна выгребла из-под грязной посуды на столе телефонную трубку, пикнула кнопками.

— Мастерская? Алё? Что за идиота вы к нам прислали? Вы думаете, мы без него не знаем, что там у нас проржавело? — Мария Сергеевна отняла трубку от уха и протянула Мите. — Иди, начальство с тобой поговорить жаждет.

Митя взял теплую и влажную от ее руки трубку.

— Ты что там, Игорек, вздумал? — рявкнули из трубки.

— Я не Игорек. Я Митя.

— Что за Митя?

— Я, наверное, квартиру перепутал. — Митя посмотрел на Валю. — У вас какая квартира?

— Сорок четвертая.

— Ну вот, а мне сорок первая. Такая петрушка. А меня Митя зовут. Я не из мастерской. Не из вашей.

И Митя передал трубку несколько опешившей Марии Сергеевне.

Взял со стола свою коробку, не подмокла все-таки, спас полиэтилен, поднял с пола куртку и направился из кухни. Шел он тихо. Очень надеялся, что Валя его догонит быстрыми шагами, схватит за руку, рассмеется, скажет: «Здорово мы тебя разыграли?»

И Валя его догнала, но за руку не схватила, не рассмеялась. Смотрела, как он поворачивает замок, Митя чувствовал взгляд. Обернулся. Странный все же взгляд. Вроде бы смотрит на Митю человек, и видит, и, наверное, даже описать сможет, и узнать, если увидит еще раз. Но на самом деле это взгляд невидящий. Не вникающий. Не сочувственный. Даже не любопытный.

Митя открыл дверь.

— А что вам в сорок первой? — спросила Валя.

— Окна, — ответил Митя и вышел за порог.

Митя выскочил из подъезда и попал в снег.

Мир переменился. Потеплел и посветлел. Стал мягче. Под снегом белели крыши и газоны, и ветки деревьев, и плечи прохожих. И только асфальт чернел. И Мите казалось, что первый этот снег по-детски пахнет молоком. Митя брел под снегом в расстегнутой куртке, спрятав под левой полой коробку, уберегая от снега разрезанный край.

Что случилось с обитателями любезной его сердцу квартиры? Вопрос не умещался у Мити в голове. Митя никак не мог его разрешить. Он не мог думать над этим вопросом, отгонял его, не думал вообще ни о чем.

Мите хотелось совсем разучиться думать, отрешиться и идти под первым снегом, шлепать по мокрому, быть никем, ни человеком, ни птицей, ни даже тенью, просто чувствовать, как мокрый снег забирается за ворот. Но квартира вспоминалась, и невидящий Валин взгляд вспоминался. И Митя думал: «Ну что за ерунда? Что это было? Что?» Он сидел в троллейбусе, протирал ладонью запотевшее стекло, в городе зажигались огни, пахло сыростью, наступал вечер. И Митя представлял себя дома, с горячей кружкой чая, на диване, мерцает экран телевизора, показывают что-то смешное: ха-ха. А за окном, конечно, снег, он и в темноте светит.

Митиного дома не было.

Улица на месте. На месте аптека и круглосуточный продуктовый, и «Старбакс», и обувной, за которым и стоял Митин дом, девять этажей, белая панельная девятиэтажка. Ее не было. И на месте, где она должны была быть, рос сквер, и рос, по всей видимости, давным-давно, с полвека, судя по кленам. Потрясенный Митя вошел в сквер, безлюдный в этот час и белоснежный. И сквер казался сказочным чертогом, белым коралловым рифом в ночи. Митя прошел по аллее и оглянулся и увидел свои следы, черные на белом. «Значит, я есть, — подумал Митя. — Следы, по крайней мере, оставляю». Крикнула ворона, напугала, Митя оглянулся и увидел раскачивающуюся кленовую ветку, черную, влажную, стряхнувшую снег, как наваждение. Митя поправил под полой короб и побрел из сквера.

Он вошел в теплую аптеку, он любил аптечный лекарственный запах. Женщина складывала в сумку купленные коробочки и склянки.

— Это улица Генерала Трофимова, не знаете? — спросил Митя.

— Знаю, — отвечала женщина. — Генерала Трофимова.

— Дом шестьдесят семь?

— Совершенно точно.

— А за ним шестьдесят девятый, там обувной, так, а потом должен быть семьдесят первый, жилой, белый, панельный.

— Нет, драгоценнейший. После обувного сквер, а за сквером дорога, на шестьдесят девятом доме улица Генерала Трофимова прекращает свое существование.

— А мне сказали, что дом семьдесят один.

— Значит, ошиблись. Или обманули. Или ты недослышал.

Митя отошел к стене и сел там на лавку возле витрины. Коробку пристроил на колени, вынул из внутреннего кармана паспорт и развернул страницу регистрации. Улица Генерала Трофимова, дом семьдесят один. Вот, пожалуйста. Митя перелистал несколько страниц. Темное, старческое лицо посмотрело на него с фотографии. Какой неудачный снимок. Впрочем, Митя и на самом деле чувствовал себя стариком. От усталости и недоумения перед жизнью. Потрогал лицо. Щетина выступила. Морщин пока нет. Что было делать, Митя не представлял.

Митя уснул на Казанском вокзале, в зале ожидания. Коробку завернул в куртку и спрятал за спину, голову запрокинул, закрыл глаза и уснул под объявления о посадке и встрече, под гул моечной машины и тихий, кажущийся бессмысленным разговор. Митя не мог уловить предмет разговора, люди обсуждали то ли фильм, то ли что-то действительно бывшее, но не с ними, они решали, правда ли это было, но как они могли знать? И этот бессмысленный разговор оказался в Митином сне и во сне обрел смысл и глубину и стал необыкновенно важным для Мити. Но когда Митя проснулся, и глубина, и смысл разговора исчезли.

Очнулся Митя от внутреннего холода. В зале было тепло и душно, и руки у Мити были горячие, и лицу было жарко, и всему телу, но что-то внутри как будто замерзло. До дрожи. Страх — вот что это было. Митя подогнул ноги под сиденье, огляделся. Огромный зал. Голубь летит под потолком. Диктор объявляет о прибытии поезда.

Лениногорск — Москва. Что за город такой, Лениногорск?

— Здравствуйте.

Митя поднял глаза. Перед ним стоял милиционер.

— Здравствуйте, — ответил ему Митя.

— Документы ваши можно посмотреть?

Милиционер взял поданный Митей паспорт, рассмотрел фотографию, заметил:

— Что-то не очень вы тут на себя похожи.

— Я на фотографиях всегда не очень похож. Три раза на паспорт снимался, не поверите.

Милиционер перелистал страницы.

— Ага, у вас и регистрация есть в Москве. А чего ж вы на вокзале сидите?

— Поезд жду.

— Билетик не покажете?

— Не покажу. Я поезд жду, чтобы встретить.

— Кого встречаете?

— Друга.

— Издалека?

— Лениногорск.

— Так его уже объявили, ваш поезд. Лениногорск — Москва, третий путь.

— Правда?

— На часы посмотрите. Три минуты осталось до прибытия.

— Спасибо!

Митя вскочил, подхватил куртку, коробку.

— Дмитрий Сергеевич, — остановил его милиционер. И протянул паспорт. — Не забывайте. А выход на платформы сразу налево.

Странно, но от разговора с милиционером внутренняя дрожь улеглась. Милиционер говорил вежливо и незлобно и как будто даже жалел Митю. Без причины, без оснований, но так уж Мите почудилось. Бог знает. И еще Мите подумалось, что у милиционера должна быть большая семья, четверо детей, и все его ждут с работы, толпятся у окна.

Поезд уже прибывал, сияли прожектора, курил носильщик, бомжи спали на асфальте у вокзальной стены. Диктор напоминал о прибытии.

Поезд причаливал медленно, и Митя бы не удивился, если бы он не причалил никогда, если бы это приближение стало вечным. Но поезд достиг це-

ли и остановился, и это казалось чудом. Проводники отворили двери и протерли поручни, люди повалили из вагонов на черную, мокрую платформу, и Митя поразился, как много людей вмещал поезд и какие они все после дороги бледные, с синевой под глазами, и Митя думал, куда они все пойдут в этот час.

Платформа опустела, и Митя отправился к вокзалу. Прошел через здание на пустынную площадь. Метро уже закрылось, и Митя обогнул величественную громаду вокзала и побрел темными, глухими переулками к Курскому. Переулки шли над железной дорогой, соединяющей два вокзала, шли по краю крутого обрыва, на дне которого поблескивали вместо воды рельсы. Снег уже не таял, а скрипел под ногами.

Митя достиг моста, перешел на ту сторону пропасти и побрел сквозь летящий снег к Садовому. Брел он через дворы, мимо домов с темными спящими окнами. У подъезда мрачного каменного здания, оно стояло здесь с прошлого века, сидела на лавке девушка. Бледная, рыжеватая, веснушки на покрасневшем носу. Смешная. Кроссовки летние на босу ногу. Замерзла, вот отчего нос покраснел, самый кончик. Замерзла, но продолжала все-таки сидеть. Может, ей тоже идти некуда? Митя приостановился, но девушка не обращала на него внимания, и он побрел дальше. Часы на запястье показывали три часа ночи, но верно ли они здесь шли, в этом вывернутом мире, Митя не знал.

Митя вышел на Садовое, в этот час удивительно тихое и свободное и даже белое, заснеженное. Белизна выглядела настоящим чудом. Митя перешел на ту сторону и оглянулся на свои следы. До Курской Митя не дошел, свернул на Покровку и по ней, совсем уже глухой и безлюдной, пошел к центру. Митя неплохо знал город, но в такой час, по первому снегу, никогда прежде не ходил, и потому город казался чужим. И Митя думал, что он наверняка и есть чужой, что какого-нибудь дома не хватает или стоит лишний. Что-то да не так в этом мире.

Как бы то ни было, Покровка перешла в Маросейку, как и должна была. Маросейка привела к Китай-городу. В долгий подземный переход спускаться нужды не было, и Митя просто пересек площадь, полюбовался на заснеженный сквер, на открывшееся темное небо. Ильинка привела его в центр мира. Храм Блаженного, Лобное место и мавзолей, часы на Спасской башне. Да, Митины часы шли точно, шаг в шаг с этими, самыми главными.

Митя вернулся к Китай-городу, спустился к Солянке. И старыми московскими улицами достиг Таганки. Шел он медленно, заглядываясь на дома, на фонари, на кружащийся в их свете снег. На Яузской улице напугала его стая бродячих собак, их молчание. Они бежали цепочкой друг за другом, и Митя посторонился, отпрянул к стене, чтобы дать им дорогу. И долго еще так стоял в тишине. На Таганке очутился уже в начале пятого утра. Пересек площадь и вышел на Марксистскую улицу, на правую сторону. Свернул во двор. Здесь и была их мастерская, в первом этаже жилого дома. Двадцатых годов дом, с высоченными потолками и толстыми каменными стенами. Первый подъезд, железная дверь. «Реставрация старинной бытовой техники». И картинка допотопного телевизора с линзой.

Все это было на месте: дом, дверь, вывеска, картинка. Митя чуть не заплакал от радости — хоть что-то из прежней, из настоящей, не выморочной его жизни. Он потрогал ледяную дверь, коснулся черной кнопки звонка. Зашел за угол и заглянул в черное, зарешеченное окно. И вдруг увидел, что стекло за решеткой разбито. Митя пристроил коробку с пластинкой возле стены, ухватился за стальные прутья, подтянулся и заглянул в черное нутро. Пахнуло затхлым, подвальным, запущенным. Митя пытался разглядеть, что же там, в этой затхлой темноте. И ему показалось, что темнота шевелится, дышит. «Эй...» — шепотом сказал Митя. Но ответа не дождался и с окна спрыгнул. Вернулся к двери, нажал зачем-то кнопку звонка, но звонок молчал, не работал. Немота и запустение. Давнее запустение, застоявшееся.

Митя потащился к метро. Снег прекратился, подул ветер, похолодало, уже появились прохожие, загудели машины. Город просыпался. Митя спустился в только что открывшееся метро, перешел на кольцевую, сел в последний вагон, устроился на сиденье в самом торце и закрыл глаза. Митя уснул, а когда проснулся и открыл глаза, то увидел, что народу прибавилось. По часам было уже семь утра, начало восьмого. Митя зевнул, подобрал вытянутые во сне ноги и увидел на противоположном сиденье Старьевщика. Старьевщик был одет прилично, хотя и без шика, и башмаки не начищены, но вполне целые башмаки. Он сидел, положив белые руки на колени, и смотрел прямо то ли на Митю, то ли на коробку на его коленях.

— Здравствуйте, — сказал Митя негромко.

Вряд ли Старьевщик его услышал в грохочущем под землей поезде, и Митя Старьевщику улыбнулся. Старьевщик прикрыл веки. И открыл. Митя расценил это как приветствие.

Освободилось возле Старьевщика место, и Митя мгновенно туда перебрался и повторил свое «здравствуйте».

— Что это у тебя? — спросил Старьевщик.

Митя протянул ему коробку. Старьевщик забрался в щель узкими пальцами и вытянул на свет край грампластинки в бумажном конверте.

— Константин Туманов, — сказал Митя.

Лицо у Старьевщика не дрогнуло.

— Твой? — спросил он.

— Мой, — сказал Митя.

— Где взял?

— Купил. Там.

Митя надеялся, что Старьевщик спросит: где там? Но он не спросил. Вернул коробку с пластинкой, отвел глаза.

— А вы давно здесь? — спросил Митя

— На «Комсомольской» сел.

— Нет, я не про это. Здесь. В смысле не там.

— А ты?

— Со вчерашнего дня.

— И каким образом?

— Время. Я опоздал и вошел. А вы?

Старьевщик повернул к Мите невозмутимое лицо и рассмотрел внимательно.

«Станция «Проспект Мира», — объявил диктор.

Еще один перегон, и они замкнут круг.

— Поднимайся, — велел Старьевщик Мите.

В «Макдоналдсе» он взял Мите гамбургер и картошку-фри, кофе с молоком и пирожок с вишней, себе — зеленый чай и отправил Митю в туалет умываться.

Устроились они удобно, за маленьким столиком, музыка и толчея не мешали. Старьевщик помешивал чай и наблюдал за Митей. Митя ел быстро, жадно, от еды вспотел и промокнул лоб салфеткой.

— Ну как? — спросил Старьевщик.

— Спасибо.

— Силы появились?

— Ну... да.

— Тогда объясни мне про время. Куда ты опоздал и вошел?

— В квартиру. Помните, вы еще адрес списали из журнала? Я им граммофон относил. Вот к ним я вошел не вовремя.

Старьевщик смотрел упорно, вопросительно.

— Они всегда предупреждают. К ним можно заходить только от без четверти двенадцать до двенадцати ровно. Я вам тогда говорил. Помните?

— Помню. Но почему?

— Я не знаю. Факт тот, что я уже в первом часу к ним. А их там нет. Совсем другие люди, только внешне они, а по сути — другие. Я домой, а дома нет. Мастерская на месте, но там окно выбито, помойкой несет из окна, и кто-то там шевелится.

— Крысы, — сказал Старьевщик.

— Крысы? — переспросил Митя.

— Говорят, там уже лет пять, как съехала мастерская, кто-то купил помещение, но делать ничего не делает.

Старьевщик вдруг потянулся и ухватил коробку, которую Митя пристроил на стул возле себя. Митя завороженно смотрел, как Старьевщик забирается узкими пальцами в щель, вытягивает пластинку в бумажном конверте, вытягивает всю. Разглядывает. Щурится. Читает надпись. Спрашивает:

— У кого купил?

Митя не тотчас понял, что это к нему вопрос.

— У вашей жены.

Ничто в лице Старьевщика не дрогнуло.

— За сколько?

— За две с половиной.

— Больно дешево.

— Ну, я не знаю, по мне так совсем не дешево.

— По тебе и гамбургер — шикарная еда.

— Я знаю. Я понимаю, что я не очень-то соответствую. Но это не мне пластинка, это в подарок.

Но Старьевщик не слушал. Взгляд его отсутствовал.

Митя взялся за пирожок. Съел и запил кофе. Взгляд Старьевщика тем временем вернулся.

— Значит, распродает?

— А куда деваться? Полгода прошло, вас нет, деньги проела.

— Хороший аппетит.

— Вы напрасно, она по вас плачет.

— Это временно.

Старьевщик вернул пластинку в коробку, а коробку — на стул. Отпил уже холодный чай. Сморщился.

— Помои.

— А вы сахару положите.

Старьевщик посмотрел на Митю прозрачными глазами.

— Я подумал, что ты ерунду какую-то наплел про время. Не утерпел и тотчас поехал. Как списал адрес, так и поехал. Очень меня их коллекция заинтриговала.

— Это я виноват, плохо объяснил.

— Виноват, — легко согласился Старьевщик.

Он оглядел зал, увидел школьников, они тесно сидели за одним столом, лениво переговаривались, пили колу из высоких стаканов, дремали. Старьевщик поднялся и направился к ним. Что-то у них спросил, взял протянутый карандаш, вернулся и устроился вновь напротив Мити.

— Записанная книжка у тебя имеется?

— Нет.

— Ну, конечно.

Старьевщик взял салфетку с подноса и написал мягким карандашом ряд цифр. Сложил салфетку и протянул Мите.

— Спрячь.

— Зачем?

— Спрячь. В карман, в куртку. Вот так. Это мой телефон. Позвонишь, когда надоест таскаться с этой штукой, — ткнул в коробку. — Но только в этом случае. Ни по какому другому поводу не звони. Сим-карту сменить недолго, но не хочется, так что не вынуждай. Понял?

— Понял.

— Молодец.

И Старьевщик поднялся из-за стола.

— Погодите, — вскочил Митя. — А как вы? Как живете? Полгода уже. Как?

— Нормально, — сказал Старьевщик и направился к выходу, на ходу бросив карандаш на стол школьникам.

— Ну, дядя, — воскликнул школьник, — так и заикой оставить можно.

Митя растерянно смотрел, как Старьевщик уходит. Подхватил коробку и бросился вслед.

Догнал и пошел рядом.

— Я спросить хотел, а что, этот Туманов, так хорошо поет?

— А ты не слышал?

— Не успел.

— Найди где-нибудь граммофон, послушай.

Старьевщик вдруг остановился, повернул к Мите лицо.

— Ты намерен идти за мной?

— Я просто спросить хотел.

— У меня больше нет ответов.

И Старьевщик направился к автобусной остановке.

В этот день Митя забрел в глухой переулок за храмом в Хамовниках. Брел он туда от проспекта Мира долго: по Большой Лубянке и Театральному проезду, через Охотный ряд и по Моховой, Волхонке и Остоженке. Долго, потому что засматривался на дома и прохожих, заходил греться в магазины. Очень уже похолодало в этот день, снег перестал, облака истончились, но не ушли, просеивали солнечный свет, но свет этот не грел, а как будто морозил. И чувствовал Митя, что ботинки у него летние, куртка — одно название, щетина отросла на лице и не греет, а на душе скучно, тесно и выхода нет.

В переулке, где Митя оказался уже в сумерках, было не по-московски, не по-нынешнему глухо. Тихо, безлюдно, сонно. Оледеневший тротуар скользил под ногами. В окнах старинной усадьбы с белыми колоннами горел свет. Митя поднялся на крыльцо и постучал.

Дом оказался музеем. Митя заплатил из оставшихся крох женщине в платочке, и его пропустили.

Когда-то, давным-давно, в доме жили люди, от них остались вещи. И если бы не живой огонь в старинной печи, вещи казались бы мертвыми. Но дрова потрескивали и пахли живым теплом. И деревянные половицы отзывались скрипом. Был в доме и граммофон, про который смотрительница сказала, что он работает. Митя спросил, нельзя ли его послушать, у него с собой как раз грампластинка, оставил в гардеробе вместе с курткой. Но смотрительница не разрешила. Она вообще смотрела на Митю подозрительно, ходила за ним из комнаты в комнату, следила, чтобы он не трогал вещи и не заходил за оградительные шнуры. Спасибо, что смотреть не возбраняла. И Митя смотрел. Не столько на вещи в доме, сколько в окна, за которыми рос сад. «Чудом сохранился от тех лет», — сказала смотрительница. И Митя подумал, что окна здесь — машина времени.

Он вышел из дома на потемневшую улицу и тихо направился к «Парку культуры». Он решил спуститься в метро и доехать по радиальной до «Комсомольской», найти на Казанском вокзале местечко поудобнее, желательно возле батареи, вытянуть уставшие ноги и уснуть. Мите казалось, что он уже спит, что тело движется автоматически, а сознание погружается в сумерки.

Нашлось место и теплое, и удобное, так что Митя устроился, вытянул ноги, голову запрокинул и закрыл глаза. Коробку спрятал за спину. Он думал, что мгновенно провалится в сон. Но в голове воцарилась дневная ясность. Ясность и невозможность позабыть себя. Мучительнейшее состояние. Состояние, в котором Митя слышал все звуки — ходьбу, разговоры пассажиров, объявления диктора; слышал и не мог отрешиться. Запахи были отчетливы,

разнообразны и тяжелы. Невыносимо было оставаться в их окружении. Воздух казался пыльным. Митя открыл глаза, увидел под потолком летящего голубя и решил, что лучше оказаться под настоящим просторным небом.

И вновь Митя обогнул величественную громаду вокзала и вновь побрел темными, глухими переулками к Курскому. Все так же вели его переулки над железной дорогой, соединяющей два вокзала, вели по краю обрыва, на дне которого поблескивали вместо воды рельсы.

Снег в эту ночь не шел, мокро и холодно чернел асфальт. Митя достиг моста, перешел на ту сторону пропасти и побрел через дворы к Садовому. У подъезда мрачного каменного здания, как и в прошлую ночь, сидела на лавке девушка. Всё та же. Бледная, рыжеватая, веснушки на покрасневшем носу. Смешная. Кроссовки летние на босу ногу. Замерзла, вот отчего нос покраснел, самый кончик. Замерзла, но продолжала все-таки сидеть. Может, ей тоже идти некуда?

Митя тихо, боясь спугнуть девушку, приблизился к лавке и сел. Но не слишком близко, еще один человек мог бы свободно уместиться между ними.

— Как дела? — спросил Митя.

Неожиданно девушка свистнула. И мгновенно из заснеженных кустов вырвалась огромная псина. Ощетинилась, оскалилась и зарычала на Митю. И Митя заметил на псине ошейник, а у девушки — намотанный на ладонь поводок.

— Спокойно, спокойно.

Девушка погладила псину по голове и посмотрела на Митю ледяным взглядом.

— Я не кусаюсь, — сказал Митя. — Просто сижу. Просто спросил, как дела.

— Дела отлично, — ответила девушка, поглаживая псине загривок.

— А у меня фигово дела, — сказал горько Митя.

Девушка ничего на это ему не ответила, а псине сказала: «Айда домой, Марта». И поднялась с лавки.

— Да, — сказал Митя, — конечно, был бы я не человек, а собака, ты бы меня тоже по голове погладила, пожалела бы, еще бы и колбасы вынесла пожрать, а так, конечно, я же человек, меня только травить можно.

Девушка посмотрела на него и вдруг улыбнулась.

— А что ты под курткой прячешь?

Митя вынул большую плоскую коробку и протянул девушке. Она поколебалась, но взяла. Марта не сводила с Мити карих злых глаз. Девушка заглянула в щель коробки, осторожно протолкнула в щель палец.

— Что там?

— Пластинка. Старая, граммофонная.

— Твоя?

— Да. Купил. Не украл.

— А колбасы тебе правда, что ли, вынести?

— Правда.

— С хлебом?

— И с маслом, если можно.

Девушка рассмеялась, вернула Мите коробку, ухватила Марту за ошейник и подтолкнула к подъезду. Набрала код, отворила дверь, пропустила собаку. Митя смотрел на закрывшуюся за ними дверь. Поднялся с лавки и посмотрел на окна подъезда. Ничего не разглядел в них. И сел ждать.

«Падает снег», — думал Митя. И больше ничего не думал. Чувствовал отупение и усталость.

Услышал, что отворяется дверь подъезда, повернул голову. Вышла девушка. Со свертком. Приблизилась к Мите и протянула сверток.

— Держи, здесь пара бутербродов, огурцы малосольные.

— Спасибо.

— Где есть будешь?

— Да прям здесь.

И Митя развернул сверток.

Девушка села на лавку и стала смотреть, как он ест.

— Ты хоть жуй немножко, а то, как удав, глотаешь.

Митя доел, подобрал с бумаги крошки, смял бумагу в комок и спрятал в карман.

— Спасибо.

— Не за что.

— Я бы еще кофе выпил, самую большую кружку, с молоком.

— А что случилось?

— Ты все равно не поверишь.

— Почему?

— Не знаю. Я бы не поверил. В общем, если коротко, утром у меня был дом, а сейчас нету.

— В это я могу поверить.

— И потому идти мне некуда.

— А деньги у тебя есть?

— Немного есть. Сто пятьдесят шесть рублей, если точно. И паспорт есть. Правда, адрес фальшивый. Завтра что-нибудь придумаю. Как-нибудь образуется, в общем. А ты иди, поздно уже.

— Как тебя зовут?

— Митя.

— Меня Ксенька зовут. На самом деле, Сенька. Так повелось, что Сенька.

— Смешно.

Сенька поднялась с лавки.

— Ладно, Митя, пошли.

— Куда?

— Кофе пить.

Марта заворчала, когда Митя вошел за Сенькой в прихожую.

— Смотри, — сказала Сенька Мите, — что-нибудь выкинешь, она тебя загрызет.

— Что я выкину? Я ноги еле передвигаю.

— Куртку-то сними. И коробку здесь оставь, никто не тронет.

— Я боюсь, как бы Марта не тяпнула, дорогая пластинка ведь.

— Закинь на полку, только шапки подвинь. Тихо, Марта, тихо. Присматривай за ним, но спокойно.

В маленькой кухне был поразительный беспорядок, гора грязной посуды в мойке, стопки грязных тарелок, рюмок и стаканов на столе, переполненное помойное ведро. Сенька сдвинула немного посуду, освободила на столе край, выбрала кружку из горы посуды, ополоснула, поставила перед Митей. Включила чайник.

— Кофе растворимый.

— Отлично.

— И сахар кончился.

— Ничего не поделаешь.

— Но молоко есть, между прочим. И пирожное осталось, могу предложить вместо сахара.

— Отлично.

— Ну вот, чайник скоро закипит, банка с кофе на подоконнике, холодильник, ищи в нем пирожное и молоко, а я посудой займусь, терпеть не могу, когда посуда грязная.

— А я спросить хотел, месяц ты ее, что ли, не мыла?

— Это у меня гости были сегодня. Нашел пирожное?

— Нашел. Еще тут водка у тебя. Можно?

— А ты ничего с водки, не буйный?

— Я не алкоголик, не бойся, я просто замерз.

— Ну бери, конечно. Бери, чего найдешь. Там еще салат есть, доедай.

— Сама делала?

— Вот еще.

— А я думал, сама. Вкусный потому что.

— Это у нас в супермаркете делают, да, вполне приличный. А если бы я сделала, ты бы есть не стал.

— Стал бы.

— Разве что с голодухи.

— А по какому поводу гости были?

— День рожденья.

— Поздравляю.

— Да. Спасибо. Только ты помолчи немного, ладно, а то вода грохочет, ты говоришь, я не слышу почти. Так что давай, ты ешь, а я посуду мыть буду. После поговорим.

Перемыв посуду и закрыв кран, она села к нему за уже свободный и чисто протертый стол, налила себе тоже кофе, и пирожное еще нашлось.

— Сколько тебе исполнилось? — спросил Митя.

— Двадцать.

— Считай, мы одногодки.

— Учишься?

— Работаю. Реставрация старой техники. Граммофон, к примеру.

— А часы можешь починить?

— В принципе да, но только не сейчас.

— Это ясно, что не сейчас, у тебя глаза осоловелые. Иди в комнату, там диван и плед, ложись.

— А ты?

— А у меня две комнаты, хоть и маленькие.

— Шикарно живешь.

— Бабкина квартира. Иди, а то сейчас здесь уснешь и под стол свалишься. Марта, подвинься, всю кухню перегородила. Да еще храпит, старая, ты слышишь, она еще храпит!

— Слышу.

Уже засыпая, Митя подумал: «Какая глупая девчонка, а если бы я был вор и злодей? Ну как так можно, взяла и пустила, дурочка».

— Тебе во сколько завтра вставать? — услышал ее голос.

— В семь.

— Ладно, разбужу.

И свет погас, но Митя этого уже не почувствовал.

Когда она его растолкала, свет едва брезжил.

Митя, как ни странно, сразу вспомнил, и кто она, и где он, и что с ним случилось за вчерашний день-перевертыш.

— Яйцо будешь на завтрак?

— Буду.

— Иди в душ, я сварю. Всмятку или вкрутую?

— Всмятку. От тебя холодом пахнет.

— Я с улицы, Марту гуляла.

И Марта, услышав, что говорят о ней, застучала когтями по полу, вбежала, встряхнулась, и мокрые капли попали Мите на лицо, он зажмурился и рассмеялся.

Для коробки Сенька нашла ему большой пакет, так что Митя куртку застегнул, а пакет понес в руке. По серому, мглистому небу шли тучи, и казалось, что ветер имеет фиолетовый цвет. Митя и Сенька вышли на Садовое и повернули к «Курской». По черному кольцу неслись с гулом машины, за этим гулом едва слышны были голоса, Митя и Сенька шли молча, но не из-за гула, который надо было перекрикивать, а оттого, что настроение было такое — идти молча.

Вошли в вестибюль метро.

Ступили на эскалатор. Митя хотел попросить у Сеньки номер ее мобильного, но вспомнил, что у него самого мобильного нет, то ли дома забыл, то ли на работе. Как всегда. Хотелось ему что-то сказать ей, что-то приятное, но не просто приятное, а важное, существенное, чтобы она улыбнулась и запомнила. Но слова не находились, и Митя молчал.

— Ты куда сейчас? — спросила она.

— Не знаю.

— Как же так?

— Так уж. Некуда мне.

Они сошли уже с эскалатора и стояли в шумном, гулком вестибюле.

— Что у тебя стряслось?

— Долго объяснять.

Сенька задумалась.

Пришел и ушел поезд.

Сенька раскрыла сумочку, вынула ключницу и протянула Митьке.

— Бери. Бери, пока дают. Знаешь, как моя бабушка говорила: «Дают — бери, бьют — беги».

Митя неуверенно, робко взял ключ.

— Если захочешь, погуляй днем с Мартой, она будет счастлива, я часов в восемь освобожусь, в холодильнике, сам знаешь, чего есть, бери, музыку громко не включай, соседи взбесятся. Все понял?

Вечером, когда она вернулась, они сели пить чай, и она рассказала, что работает в конторе, вбивает в базу данные, учится заочно, устает жутко. Сенька зевнула, и Митя сказал, чтобы она умывалась и отправлялась спать. Вымыл посуду, ушел на свой диван, долго не мог уснуть смотрел на черное небо за окном. Встал, подошел к ее комнате, приоткрыл дверь. Белели простыня и подушка. Сенька спала, приоткрыв рот. И Митя осторожно прикрыл дверь.

Под утро он проснулся от ее взгляда. Сенька сидела на краю дивана и пристально рассматривала Митино лицо.

— Что? — спросил Митя.

— Ты во сне хмуришься.

И она коснулась пальцами его лба.

— У тебя руки ледяные, — сказал сонно Митя.

— Замерзла.

Митя отодвинулся к стене и отогнул одеяло. Сенька забралась к нему под бок, прижалась.

— А ноги у тебя вообще неживые.

— Живые-живые, — сказала Сенька и спряталась с головой под одеяло.

И Митя вдруг рассмеялся — Сенка защекотала ему живот.

— Хорошо, — сказала Сенька. — Смеяться ты умеешь.

Митя нырнул к ней под одеяло, коснулся губами шеи. Его трясло от желания и от страха.

Когда совсем рассвело и они устало лежали рядом, Митя спросил;

— Как ты мне так могла ключи отдать? А если бы я был бандит, ты подумала?

— Конечно.

Стуча когтями, вошла Марта. Ткнулась мокрым носом Мите в руку.

— Гулять хочет, — сказала Сенька. — Сходи с ней, а я завтрак соображу. Что-то у нас там должно быть, хлеб хотя бы.

Жизнь у Мити стала складываться. Он устроился в металлоремонт, работал спокойно, с удовольствием, починил в подъезде проводку. Стали обращаться соседки с мелочами: утюг посмотреть или будильник. Митя с мелочами справлялся, образовалась клиентура. Сенька работала и училась, и было им вместе хорошо и спокойно. И Митя чувствовал, как привязывается к ней, как будто они два дерева, которые растут так близко, что корни их переплелись.

И Митя, работая, к примеру, у себя в мастерской, чувствовал, что у Сеньки в ее конторе разболелась голова. И также Сенька его чувствовала даже на расстоянии. И Митя мог бы сказать, что живет наконец полной жизнью и что не представлял прежде, что так может быть.

3

Снег раскис и сошел, по Москве-реке плыли белые льдины, по небесной синеве — облака, солнце прогревало уже воздух. Митя сидел за высоким барьером у себя в мастерской, окно было отворено, тинькала синица, Митя развинчивал переключатель в настольной лампе, там, скорей всего, разошлись проводки, спаять — ток пойдет и лампа оживет. Митя чувствовал себя доктором для вещей.

Кто-то постучал по барьеру, и Митя поднял глаза.

— Спица сломалась, — мужчина положил на барьер зонтик. — Сделаешь?

— Конечно.

— На завтра дождь обещали.

— Сделаю.

Зазвонил телефон. Мужчина вынул его из кармана.

— Да. Конечно. Лучше завтра. С часу до трех. Нет, после трех меня уже не будет.

Мужчина отключил телефон, посмотрел на Митю и спросил удивленно:

— Ты чего?

Митя не сводил с мужчины оторопелых глаз.

— Эй, парень, что с тобой?

— А? — Митя очнулся и моргнул. — Ничего. Задумался. Простите. Сейчас. Пять минут, и готово.

И Митя раскрыл зонтик.

Дома вечером он нашел в шкафу старую свою куртку, Сенька все порывалась ее выбросить, да слава богу не собралась. Во внутреннем кармане Митя отыскал салфетку, развернул, увидел ряд цифр, взял телефон и набрал номер.

— Сергей Ильич? Это Митя. Пластинка? Да. То есть нет. Я знаю, как нам выбраться обратно, вот что! Почему? Нет, я хорошо живу. Я очень хорошо. Но я, правда, знаю.

Митя пришел на кухню. Сел и стал смотреть, как Сенька режет соломкой картошку, сотейник с маслом стоял уже на огне.

— Ты чего такой обескураженный? С кем говорил?

— Старьевщику звонил. Он меня послал. Я ему сказал, что знаю, как вернуться обратно, а он послал, странный человек, ведь у него жена там осталась, даже не представляю.

— Может, он ее не любит, — предположила Сенька.

— Может.

— Устроился здесь и доволен.

— Это я понимаю. Но все-таки.

— А как можно вернуться?

— Да очень просто. Как я сразу не догадался, удивительно, но я никогда догадливым не был. Надо прийти в эту самую квартиру, но только не в эти пятнадцать минут до двенадцати, а после, к примеру. И тотчас окажешься в той, другой. В прежней.

— С чего ты взял?

— Если рассуждать логически, то так оно и должно быть. Смотри. Как я попал сюда? Пришел не вовремя. И точно так же можно вернуться. Наверняка. Те же пятнадцать минут до двенадцати, и ты остаешься в этом мире, опаздываешь — и оказываешься в другом. Очень просто, я опоздаю.

— Не знаю. Может, и так.

— Надо проверить. Ты картошку не пересолишь?

— Постараюсь.

— Завтра у меня выходной, поеду и проверю.

— Послушай, Митя, не проверяй, не нужно это.

— Почему? Я точно так же вернусь. Вечером уже буду дома. Ведь ужасно интересно, прав я или нет. Хочется узнать, в чем тут фокус, расспрошу, они наверняка знают. И потом, они ко мне были добры, я себя человеком у них почувствовал, пластинку им отдам, будут рады. Отдам, расспрошу и вернусь.

— А по мне, лучше бы ты сидел дома в свой выходной, смотрел футбол, а вечером мы бы по центру прогулялись.

— Прогуляемся, не вопрос.

В начале второго Митя стоял у заветной двери. В подъезде пахло сыростью и сигаретным дымом. Звонить Митя не спешил. Чьи-то шаги слышал за дверью. Увидеть бы сквозь дверь, чьи. Неуверенно протянул к звонку руку.

Дверь на звонок распахнулась. На пороге стояла Валя. Просияла.

— Митя! Где же ты пропадал? Заходи, что случилось? Мы думали, ты совсем пропал. Бабушка, кто к нам пришел! Деда!

Она схватила Митю за рукав и втянула в прихожую.

И Мите показалось, что он и вправду вернулся домой, к родным людям. Правда, это было странное возвращение. Как возвращение в дом, которого давно нет на свете. К людям, которых давно нет на свете. Которые существуют, но только в памяти. И в ней — не меняются и не стареют.

Но чувство странности было мимолетным.

К чаю Мария Сергеевна испекла блинчики с творогом, достала сливовое варенье. Митя ел с удовольствием. Ел и рассказывал свои приключения. Иван Фомич слушал и хмурился. Мария Сергеевна вздыхала и шептала время от времени: вот ведь. Валя смотрела на Митю, словно боялась упустить малейшее выражение его глаз.

Митя рассказал, как пришел к ним не вовремя и попал в другой мир. О пластинке до поры утаил. Рассказал, что догадался, как вернуться. Посмеялся над своей тугодумностью. И наконец спросил, отчего же так странно устроена их квартира, что это за мир, в который она ведет, и почему в том другом мире живут их злобные двойники?

— Как все это объяснить? — спросил Митя.

Валя и Мария Сергеевна молчали, а Иван Фомич посмотрел в темное окно, за которым шумел глухо весенний дождь и сказал:

— Попробую. Попробую объяснить. Хотя и не знаю объяснения. Да и кто знает?

Выходило, по словам Ивана Фомича, что Валин прадедушка был не просто школьным учителем физики. Валин прадедушка, а Марии Сергеевны — дед. Не простым учителем, не просто руководителем по школьному курсу, по этой мелкой и спокойной реке. Нет, у него были собственные представления об устройстве мира, свои гипотезы и догадки. И своя идефикс. Он хотел вернуться в прошлое. Прошлое его мучило. Он совершил дурной поступок и хотел его исправить. Он считал прошлое черновиком, который можно переписать набело. Надо лишь точно знать ход. И он искал этот ход, но не нашел. Проводил эксперименты. Здесь, в этой квартире, устроил лабораторию.

В чем состояли эксперименты, Иван Фомич по малой своей образованности сказать Мите не мог. Да Митя бы и не понял, так как был образован еще менее Ивана Фомича.

Единственное, что твердо понял в конце концов экспериментатор, было то, что прошлого не существует. В прошлое нельзя вернуться не оттого, что дверь туда закрыта. Не оттого, что нет хода. Нет самого прошлого. Нет черновика, нет чистовика, нет ни следа. Ничего нет. Таков был вывод.

— Но что же за мир, в который я попал? — спросил Митя. — Откуда он взялся и что значит? И почему так похож на наш?

— Взялся он из-за экспериментов, — только и мог ответить Иван Фомич.

А на вопрос о злых двойниках только развел руками.

Мария Сергеевна вступила в разговор.

— Дед считал, что злые наши двойники — насмешка Вселенной. Он считал, что у Вселенной есть чувство юмора.

— Черный юмор, — сказал Митя. — Чернее ночи. — И спросил: — А у меня в том мире тоже есть злой двойник?

— По крайней мере, ты его там не встретил, — сказал Иван Фомич. — И другие путешественники своих злых двойников там не встречали. Видимо, мы — исключение. Но мы сторожим вход. Как и те, впрочем.

— На нас — что-то вроде родового проклятия, — тихо произнесла Валя.

— А когда вас не будет? Что тогда?

— Мы не знаем, — грустно посмотрела на Митю Валю.

— А я вам пластинку принес. Туманова. В коридоре пакет оставил, — сказал Митя после молчания.

Пока они молчали, слышен был только дождь.

Они не могли поверить, спрашивали, где же Митя достал, но Митя улыбался, отвечал, что это дело случая и что счастлив их порадовать и ни за что не возьмет за пластинку деньги: это подарок.

Перешли в большую комнату, завели граммофон и поставили черный круг. Игла опустилась и заскользила, из трубы раздался голос, и Митя не знал, нравится ему этот голос или нет, мягкий и тонкий, легкий, почти невесомый. Голос из прошлого. Голос-паутина.

«Но как же так? — думал Митя. — Ведь прошлого нет».

После пластинки он сказал:

— Ну вот, спасибо вам, пойду домой.

— Домой? — осторожно переспросила Мария Сергеевна. — А ты уверен, что твоя квартира свободна? Ведь больше трех месяцев прошло, наверняка хозяйка уже и сдала ее кому-нибудь.

— Нет, я про другой дом. Я здесь не останусь, туда вернусь. Я там с девушкой познакомился, она меня ждет.

Вдруг Митя разглядел, какие у них растерянные и жалостливые лица.

— Что? — спросил Митя, испугавшись этой немой жалости.

— Митя... — начал говорить Иван Фомич.

Но Мария Сергеевна остановила его строгим взглядом.

— Погоди, Ваня, помолчи. А вдруг.

— Что? — спросил Митя встревоженно.

— Ничего, сынок, — ласково сказала Мария Сергеевна, — помни, что мы всегда здесь. Навсегда.

Митя не хотел верить в то, о чем уже догадался.

Он вышел от них. И едва закрылась за ним дверь, Митя вновь в нее позвонил. Услышал раздраженное:

— Что надо?

— Я сосед снизу! — крикнул Митя. — Вы нас заливаете.

Дверь отворилась, и Митю впустили.

— Ты? — вспомнил его злой двойник Марии Сергеевны.

— Я, — ответил Митя. — Кран у вас не течет?

— Где?

— В кухне.

— Да нет, заменили тогда еще, нормально вроде. Валька! Посмотри кран в кухне!

— Кто там? — раздался глухой, простуженный и раздраженный голос Ивана Фомича.

— Никто! — крикнула ему Мария Сергеевна.

— Не течет! — крикнула из кухни Валя.

— Вот и ладно, — сказал Митя и вышел из квартиры, захлопнув перед оторопевшей Марией Сергеевной дверь.

Стемнело. Воздух пах дождем.

Митя доехал до Казанского.

Он обогнул здание и пошел над железной дорогой. По мосту перебрался на ту сторону, поспешил через дворы, увидел знакомый дом, достал на ходу ключи.

Ключ не подходил, домофон не срабатывал. У Мити похолодели пальцы. Он набрал номер Сенькиной квартиры.

— Да? — спросил неузнаваемый голос из домофона.

— Это семьдесят шестая? — спросил Митя.

— Да вроде.

— Я хочу с Сенькой поговорить.

— Здесь нет никакого Сеньки.

— Сенька — это девушка, Ксения. Она здесь с собакой живет, Мартой.

— Ты, верно, ошибся.

— Может, она здесь раньше жила?

— Когда раньше, парень? Я здесь всю жизнь живу, сорок семь лет без малого.

И голос из домофона пропал.

Двор, дом, подъезд, в который Митя все-таки вошел, подкараулив, когда откроется дверь, — все было, как прежде. Но Сеньки в этом вывернутом мире уже не было.

Телефон ее не отзывался, на месте ее конторы работал детский сад. Митя пытался позвонить Старьевщику. Но то ли он сменил сим-карту, то ли не существовал здесь вовсе.

Много раз потом Митя возвращался в этот вывернутый мир. Надеясь вновь найти Сеньку. Не находил и возвращался к себе. Туда, где устроился худо-бедно и тянул помаленьку свою жизнь. По воскресеньям ходил в гости к Вале, Марии Сергеевне и Ивану Фомичу. Они оставались неизменны.

Пили чай. Слушали старинные голоса. Разговаривали.

Тайн между ними не было.

РОМАН КОРНЕЕВ

Бомбист

Запомни, в толпе ты защищен. Пока ты поднимаешься из потной подземки по пищеводу эскалатора, зажатый между вонючей спиной жиртреста и хипстерскими острыми локтями двух страшных молодиц, ты — один из многих, обезличенная единица толпы, к которой нет никакого интереса. Интерес всегда персонален, он не только делает тебя личностью, но и несет потенциальную угрозу.

И вот ты, устремляясь в сдавленную глотку выхода из метро, порубленную на створки голосовыми связками тугих совковых дверей, кожей начинаешь предчувствовать приближающуюся свободу — это тянет свежим воздухом. Сейчас-сейчас толпа рассосется, до капли впитавшись в губку московских ущелий-проулков, и ты останешься один на один с пустым городом, только в пробках артритных улиц целыми днями притворяющимся мегаполисом.

Нет, он на самом деле пуст и безлюден, потому что людям тут делать нечего, но он не абсолютно пуст и не окончательно безлюден. Стоит тебе остаться в одиночестве, как ты мгновенно проваливаешься в пасмурную реальность, населенную не голубями и воронами, а упырями и шакалами. Вот повернешь сейчас за угол, и тебя, мгновенно вычислив и просчитав, обступят они. Бонхеды в тяжелых ботинках примут тебя за еврея, гопники с сэмками и пивасиком — за лоха, пропахшие дымом черные в трениках — за русского, расшаренные фанаты — за нефора, масляно блестящие глазками пэпээсники — за того, кто не сможет отбиться.

И как ты ни старайся мимикрировать, одеваясь максимально безвкусно, никогда не нося очки, делая рожу кирпичом и отращивая неприятного вида щетину, в любом случае твоя мимикрия станет бесполезна, стоит тебе оказаться вне толпы. Эти мрази сразу почувствуют твой страх, твою слабость, твои два высших и поющего за подкладкой Непомнящего, ибо ты — не часть этого мира упырей и шакалов, ибо ты презираешь его до глубины души, презираешь, боишься и мечтаешь уничтожить.

О, а вот и еще один повод для страхов. Еще поворот, ты затравленно стреляешь глазами, *этих* просто так не узнаешь, вон идут двое, короткие стрижки, потертые куртки, натянутые на вислоухие черепушки засаленные кепки, поравняются и спросят: «Э, слышь, пацанчик, стой здесь, мобила есть позвонить, у нас своя симка». Это они так глумятся. А как попробуешь вырваться, враз покладут мордой на пыльный летний асфальт, ловко нашаривая в карманах документы. *Этим* не интересны заполонившие Москву черные с травматикой, гопники с заточками и бонхеды с кастетами. Для *этих* все они — опора режима, главная причина, почему их еще не смели. А что, вы хотите, чтобы вместо *этих* на улицах воцарились чурки, урки и нацики? То-то. Зомбоящик берет под козырек и выдает очередной устрашающий репортаж. Симбиоз.

Тебя так остро, до боли за грудиной, прошибает яркая вспышка разыгравшегося воображения, что ты почти начинаешь чувствовать впивающиеся в ребра тротуарные плитки, почти ощущаешь запах пыли на чужих ботинках, почти захлебываешься собственной кровью, сочащейся с разбитых десен. Но нет, двое прошли мимо, тебя даже не заметив, ты останавливаешься, пытаясь унять панический приступ, оглядываешься. По спине текут струйки ледяного пота.

Сейчас ты ненавидишь тех двоих, себя, нагую пустоту переулка, эту страну, *этих* борцов с «разжиганием». Ненавидишь так остро, что хочется броситься и разбить какую-нибудь наглую рожу. Ни за что, просто так, за Пятачка. Бо-

же, как же тебе осточертела эта блядская жизнь. Но ничего, мы со всем этим разберемся, дайте только срок.

Пытаясь удержать в узде галопирующее сердце, ты бросаешься в вонючую прохладу родного благополучного подъезда. Интересно, несмотря на ужасы зомбоящика, ты никогда не боялся только бомжей и бродячих собак, про которых только и слышно. Видимо, ты подспудно чувствуешь с ними некоторое духовное родство, еще со времен нахальной автостопной юности. Да уж, нахальства в тебе с тех пор поуменьшилось. Дверной замок лязгает ригелями, и наступает тишина.

Ты стоишь в прихожей и глупо смотришь на пустые полки платяного шкафа. Слева накиданы твои давно не ношенные, безумно устаревшие нефорские шмотки, а справа зияет пустота, скрашиваемая только одинокой расплющенной картонкой из-под обуви.

Ты устало отдуваешься, обтирая ладонями лицо, как бы пытаясь с себя смыть какое-то тяжелое воспоминание. Потом неловко стаскиваешь тяжеленные говнодавы, делаешь три шага до края дивана, под скрип пружин обрушиваешься вниз. Снова смотришь на распахнутое нутро шкафа. Нужно позвонить. Тянешь из кармана черных джинсов мобильник, смотришь на электронный циферблат. Рано, еще рано.

Рассеянный взгляд скользит по книжным полкам с лимоновым-мамлеевым, в книжных стопках тоже прорехи, как после обыска, там полполки, тут целая. Еще недавно тут что-то стояло. Если б ты еще помнил что. Взгляд тянется дальше, на обои стен. Висят плакаты, от банальных «Свободу Навальному» до издевательски коленопреклоненных «Путен, приди». И стилизованная сцена столоверчения. В свое время казалось смешно, сейчас привычные картинки вызывают у тебя, скорее, горькую усмешку.

Так, надо что-нибудь сожрать. Ты тащишься к холодильнику, на ходу пытаясь сообразить: а там, вообще, что-то осталось? Черт, надо было по пути завернуть в гастроном. Оборачиваешь голову к входной двери, нет, что-то не готов ты снова туда выходить. Надо сперва прийти в себя. Тут пусто, там пусто, но дома ты, по крайней мере, не чувствуешь исходящей отовсюду агрессии, не чувствуешь подспудной тревоги.

Так, в холодильнике нашелся початый пакет с каким-то соком и порядком иссохшее печенье «берлинское». Рефлекторно морщась и хватаясь за солнечное сплетение привычным жестом язвенника со стажем, ты тащишь добычу к мойке, ищешь стакан, разбавляешь сок водой до состояния чуть мутноватой бурды, выпиваешь залпом половину, начинаешь, давясь едва не до слез, запихивать туда же слоеные «ушки», засыпая пыльную столешницу ошметками глазури, заливаешь внутрь остатки соковой баланды.

Только доел, в кармане раздается виброзвонок, ты бросаешься нашаривать завалившуюся слишком глубоко в карман мобилу.

Нет, это всего лишь арийская морда Вольф. Чтоб ты уже сдох, урод. Послал боженька начальника-дурака. Временами было такое ощущение, что у него не было других целей в жизни, кроме как тебя доставать. Окажись на твоем месте даже самый расово упоротый бонхед, через неделю общения с этим немцем он бы сильно разочаровался в сумрачном германском гении, а то и начал бы присматриваться к шариату.

— Да.

Твоим голосом можно резать по металлу.

— Вова, а ты на месте?

Вова. Это чмо всегда тебя так называет, когда хочет позлить.

— Нет.

— А можно тебя спросить, почему?

— У меня отпуск. Ты бы смотрел хоть, что подписываешь.

— Ты уже два раза был в этом году.

— Я за свой счет.

— Вова, я на твоем месте серьезно задумался бы, ты же знаешь, человек, которого есть кому заменить месяц...

— ...может и вообще не приходить на работу. Я в курсе. У меня семейные обстоятельства. Могу вообще хоть завтра заявление по собственному написать.

Это его наконец сбивает. Повисает пауза.

— Ну ладно, не горячись, отдыхай, вернешься, поговорим.

Да хоть усрись, поговорит он. Ты с ненавистью смотришь на сжатый в кулаке мобильник. Пальцы трясутся. Руки рефлекторно начинают нашаривать на полке трубку и банку с табаком. Ты редко куришь, но сейчас тебе это нужно. Нервы ни к черту.

В механике пальцев есть что-то гипнотическое. Выкинуть подсохшую дольку яблока, сходить найти и отрезать свежую, сунуть внутрь. Поморщившись от никотиновой вони, запихнуть в мундштук фильтр, набрать щепоть табака, примять большим пальцем, еще щепоть, развернуть закопченную металлическую «топталку», чиркнуть спичкой, перевеситься через край балкона, затянуться глубоко, до темных пятен перед глазами. Лето в этом году нежаркое, ни тебе смога, ни пожаров на подстанциях, ни терактов. Наверняка в августе накроет по полной.

Тебя аж корежить начинает, когда снова раздается раздражающий виброзвонок, ты нервно выбиваешь трубку в пепельницу, возвращаясь в пустую квартиру. На фоне дребезжания мобилы она кажется еще более заброшенной. Ну, Вольф, скотина, я тебе щас все выскажу...

Это не Вольф, это Лешка. Голос жалобный, просительный.

— Вов, а Вов, эти Шустрого забрали.

— Какого Шус... как это забрали, куда?

— В контору, куда, приехали с повесткой и увезли, говорят, свидетелем по делу...

Ты начинаешь лихорадочно соображать.

— А ты откуда знаешь?

— Он в скайпе сидел, я все видел, до сих пор работает. Вов, чего делать-то? После вчерашнего наших...

Тут ты взрываешься.

— Ты совсем тупой, да?! Шустрого, твою мать, забрали. На фига ты мне на мобилу звонишь! Дебил конченый. Что делать, что делать... Сиди дома, порт-ки стирай, обделался небось уже, идиот.

Ты едва удерживаешь себя, когда рука уже собирается швырнуть мобилу об стену.

«После вчерашнего», кажется, так он сказал? Что же ты там такое пропустил?

Ты бросаешься включать пылящийся на столе ноутбук, мучительно вспоминая, заплачено ли за Интернет. Но нет, браузер послушно распахивает на тебя потоки свежего неподцензурного видео. Последнее время ролики на ютубе «живут» все более недолго. Не потому, что отдел «К» добрался, а потому, что свежие записи моментально вытесняют вчерашние новости на задворки сознания и вчерашнее уже никто не смотрит.

Перед твоими глазами в клубах слезогонки бегут какие-то люди с косынками на лицах, под ногами у них плакаты: что-то там про свободу и конституцию. Их вытесняют «космонавты» со щитами и дубинками. Слышен заунывный женский крик.

В носу у тебя начинает привычно пощипывать, кажется, слизистая готова начать отекать безо всякого газа. Сказывается навык, психосоматическое. И в области почек начинает побаливать. Хавали, знаем.

Значит, все-таки решили снова пойти на Триумфальную. Впрочем, на Сахарова те же яйца, только в профиль. Как же это ты пропустил а? Совсем закрутился...

Рука машинально нащупывает на полке пульт зомбоящика. Ну-ка, ну-ка.

Предсказуемо. По всем каналам Малахов и очередные взвейтесь-развейтесь. Судя по репертуару, вчера случился только очередной слет ветеранов первого Селигера.

— Суки.

В этой фразе нет злобы, только констатация очевидного факта. Оставив мертвую мутную пыльную линзу ненужного экрана дальше выгорать под косыми лучами послеобеденного солнца, ты снова удаляешься под невнятное бормотание «Эха Москвы» в виртуальное пространство, нужно написать десяток комментов под вчерашними роликами, пока это хоть кого-то волнует. Пусть знают, что мы еще здесь, всех не пересажаете.

Твои труды прерывает требовательный звонок в дверь, и ты мгновенно напрягаешься, скорчившись у экрана ноутбука в позе забитого ребенка. *Они?* Еще звонок. Ты ненавидишь этот звук. Звонок в дверь никогда не предвещает ничего приятного. Свои, зная это твое свойство, всегда звонят на мобилу.

Ты настороженно подходишь к двери, сердце бухает в груди.

Неужели и тебя... как свидетеля? Воображение привычно совершает прыжок — удар в дверь, врывающиеся грузные черные фигуры «космонавтов».

Уф. Ты с шумом выдыхаешь. Сосед. Социальные квоты на жилье, чтоб вас всех. Судя по гонору и регалиям, ветеран чуть ли не Куликовской битвы. На деле он сорок седьмого года рождения, а медальки эти впору пришлись бы усть-зажопинской собачьей выставке. У тебя дед был настоящий фронтовик, успел тебе кое-что рассказать про ордена-медали, потому соседу-активисту тебе всегда хочется плюнуть в харю. Но сегодня ты решаешь, что спокойствие дороже, и, прикинувшись шлангом, отползаешь на исходную позицию у письменного стола.

Чего мы хотим добиться, получая раз в месяц в обезьяннике дубиналом по почкам? Чтобы вот эта мразь имела право выбора? Да она его давно сделала, эти собачьи медали и есть ее выбор.

Уф. Надо успокоиться.

Твой взгляд бесцельно скользит по плакатам, книжным полкам, утыкается в торчащий из-за шкафа гриф гитары. Ты берешь ее на колени, пару раз дуешь, разгоняя лохмы осевшего тополиного пуха. Сто лет не играл.

Бренькаешь по струнам, подстраиваешь, дын-дын. Пытаешься что-то спеть из Непомнящего.

…и то лишь на мгновенье, из какого-то недалекого сновиденья, кошки-мышки, свод житейских наук, день-утро-день-ночь, так замыкается круг…

Пальцы замирают, струны безвольно звякают. Гитара отставляется в сторону. Твои глаза наткнулись на какой-то бесформенно торчащий из-под края дивана предмет. Ты встаешь, подходишь, наклоняешься, поднимаешь.

Это икейский кролик. Серый, тряпичный, пыльный. Купленный еще до того, как «Икею» прикрыли за налоговые недоимки.

Кролик Елик.

Танькина игрушка.

Так, сколько там времени?

Если в пять утра был вылет, то... да, должны были уже приземлиться.

Неуверенной рукой ты нашариваешь мобилу, смотришь на родную «эйчтисишку», будто на ядовитого гада, ожидая от ней любых подлостей. Потом вздыхаешь и жмешь на «вызов».

Длинный гудок.

Еще.

— Володя, я же просила...

— Как долетели?

— Нормально долетели, ждем паспортного, Танька спит.

— Света вас встречает?

— Да, встречает. Чего это тебя так заботит?

— Лариса, я не ругаться звоню.

Пауза.

— Ладно, перезвони завтра, тут сейчас семь утра, я с ног валюсь, в полете глаз не сомкнула, с Танькой воевала: «почитай да почитай».

— Ладно. Ну пока.

— Пока.

Вот и всё. Весь разговор.

А ведь вы, когда рожали Таньку, были по-настоящему влюблены. Но с тех пор как-то отдалились друг от друга. Интересно, если бы ты не загремел тогда с отбитыми почками в больничку, хрена лысого Ларисе дали бы визу. А так — паровозом, как семье пострадавшего от произвола режима. Ты же сам с самого начала никуда и не собирался. Тебя просто тошнит от тамошней благости, и речи про «кому я там нужен» — это, скорее, отговорка, формальное объяснение.

Если бы все было так просто. Ты вспоминаешь эйфорию приближающегося отъезда, себя, до ночи пропадающего вне дома под любым предлогом, лишь бы отгородиться от всего этого. Занятный феномен, Лариса, проевшая тебе всю плешь, Лариса со своими закидонами, истериками и бесконечными упреками, от нее ты мечтал избавиться, но до смерти боялся разрыва, прячась за Танькой, как за оправданием собственной трусости. И вот она улетела, все решилось само собой. Почему же тебе не становится лучше?

Будем считать, что все дело в Таньке. Так проще.

Ты идешь в спальню, включаешь некогда пафосную, а теперь уже вполне видавшую виды «плазму», хрустит клавишами пульт, хорошо, не забыл, перекинул на флешку, сколько влезло.

Рябь ненастроенного канала сменяется царапающей глаз четкостью цифрового видео. Таньке два с половиной, она заливается смехом, носясь по квартире. Хохочет в голос, хватает игрушки, тут же их отшвыривает, бежит дальше. Здесь она одинаково не похожа ни на тебя, ни на мать, только на саму себя. Счастливый человечек в собственном уютном, светлом и просторном царстве. Если бы и взрослому можно было так запереться в собственной скорлупе...

Ты вздрагиваешь, тебе почудилось, что вместо Таньки по экрану начинают метаться по разбросанным белым плакатам люди. Кажется, это ты на секунду уснул.

Снова треклятый виброзвонок.

Да чтоб вас!

Гасишь «плазму», подносишь трубу к уху.

— Да.

В ответ раздается радостное захлебывающееся щебетание.

— Улетели, да.

Еще одна волна птичьих трелей.

— Дома... постой...

Но уже сорвалось.

Ты прикрываешь глаза, пытаясь сообразить, что к чему.

Маша. Даже не пытается скрывать, как она ждала этого часа. И ты ждал, разве нет? Сколько вы там не виделись, месяца три?

Ты попросил подождать, и она честно ждала. Радуйся теперь, на, заслужил.

Короткий требовательный звонок, и Маша влетает в приоткрытую дверь, вихрь любви и нежности. Она что, под подъездом дежурила, после окончания разговора не прошло и полминуты.

— Володенька, Володенька, я такая счастливая, просто ужас, наконец-то мы вместе, только ты и я, да?

И поцелуи, поцелуи.

Ты опешиваешь от такого напора, этот вихрь несет тебя куда-то туда, на мятые простыни, перед твоими глазами уже мелькает бронзовая от загара кожа, покрытая испариной страсти.

— Маш, Маш, погоди, погоди.

Непонимающий взгляд в ответ.

Ты стоишь, глядя в пол, отодвинув ее от себя на критические полметра.

— Чаю хочешь?

— А?

— На кухню пошли.

Маша машинально бредет в указанном направлении. Начинает натужно шипеть электрический чайник. Звякают в кружках ложки.

Ты не знаешь, с чего начать.

— Маш, ты как вообще?

Смотрит.

— Нормально.

— Загорела как.

— Да тут... летала на неделю в Испанию.

Ты усмехаешься. Тебя-то никуда теперь не выпустят, разве что как Ларису, с концами.

— Хорошо отдохнула?

— Нормально... Володя, что с тобой?

— Устал. Сплю плохо. Почти не сплю.

Ее глаза ковыряются в твоих, пытаясь отыскать там правду.

Но в твоих глазах ничего нет. Только пустота.

— Володя, пойду я.

Узкая ладонь чуть гладит тебя по запястью, но тут же отдергивается.

Щелкает язычок замка, громыхают ригели.

Ты себя ненавидишь. Чем Маша-то виновата? Она никогда от тебя ничего не требовала, всегда была к тебе добра. Да она даже не собиралась скрывать своего к тебе чувства, еще бы понять, чем ты его заслужил, но ведь ты и не был против! Потворствовал ей, скотина. Говорил себе, что отталкивать ее слишком жестоко.

Ха. А вот это — не жестоко? Любишь ее? Или хотя бы любил когда-то? Тогда почему она сейчас где-то там, а не у тебя в постели, скотина ты бездушная. Что, тут тоже виноваты *эти?*

Шесть часов. Надо послушать, что там подрывные радиостанции скажут.

Сквозь улюлюканье помех вновь привычно зазвучали «эховские» позывные. Твои пальцы машинально открывают ящик стола, извлекая на свет знакомые листы уже прилично мятых распечаток. Голоса бубнят, а ты перебираешь обрывки карт, каких-то инженерных схем, фотографий переулков.

Ты замираешь, замечая в углу экрана мелькнувшее окошко полученного сообщения. «Голосовая почта». И еще сто тридцать шесть непрочитанных сообщений. Но тебя беспокоит только последнее. Щелчок мыши длится бесконечно.

Володя, я все поняла, ты сам себя обманывал, когда говорил, что готов. Ни черта ты не готов. А я больше не могу ждать. Если вдруг придешь в себя — звони, но если я не подниму трубку, значит, я уже исчерпала себя в нашей истории. Будь осторожен, береги себя.

Твоя ладонь безвольно опускается на бумаги.

Вот теперь действительно всё.

Ты поднимаешься и идешь к двери. Нужно прогуляться.

По дороге от подъезда в круглосуточный ты нашариваешь во внутреннем кармане заветную «симку». Сколько она там валялась, месяц? До щелчка притопить кусок пластика в приемное гнездо, вернуть на место аккумулятор, захлопнуть заднюю крышку, ввести пин-код, дождаться приветствия. Так, соседняя сота, двести метров от дома вполне достаточно. Хватит.

Ты абсолютно отрешен, мосты сожжены, чего там.

— Это по поводу рыбалки.

— Что, надумал?

— Надумал.

— Чего надо?

— Нужны снасти, в лучшем виде. На весь прайс.

— Это уж как водится. Погоди... завтра в девять утра, на старом месте. Бывай, рыбак.

Ты все теми же механическими движениями достаешь и выбрасываешь

«симку» в ближайшую заплеванную урну. Ищи-свищи. Если повезет, к завтрему уже вывезут. Впрочем, завтра тебе уже будет все равно.

В круглосуточном ты хватаешь с полки бутылку «редлейбла», судя по цене, это такой же «редлейбл», как на полке напротив «бад» за полтинник. А наплевать.

Еще на пороге круглосуточного ты припадаешь к горлышку. Красивый закат. Ночью будет дождь. Дальше пустота.

Ты с трудом выбираешься из ямы забытья под звонок будильника. Видимо, вернувшись домой, ты еще был достаточно вменяем, чтобы его поставить. От механического тарахтения у тебя в голове будто осыпается древняя каменная кладка. Бум-м — и покатился булыжник, отдаваясь болью где-то в затылке. Идиот.

Так, время еще есть, ты лезешь под душ, надо же, с самого утра горячая вода, не придется лезть к пульту обогревателя. Струи шипят и бьются о белый пластик ванны. Отступающая тяжесть похмелья уступает место спокойной отрешенности.

Бумаги, чертежи, маршруты, вырезки, распечатки — все в огонь.

Ты степенно, по одной, палишь их под тарахтение вентиляции, они отбрасывают многозначительные блики на синюю плитку, удачно подсвечивая изнутри керамику унитаза. Из комнаты доносится оптимистический Непомнящий.

…А в коробке изо льда целый год свежа весна, и никто не ходит подышать из окон…

Ну вот и всё.

Ты садишься за стол, морщась от запаха спиртного. Надо перекусить перед выходом.

Неприметная скамейка, каких много наставили в Москве за последние годы. Ты никогда не видел, чтобы на этих *рекламных носителях* кто-то сидел. Ну, кроме вдрабадан налечившихся обоссанных синяков, но и эти предпочитают лежать. Человек в сознании никогда на эту бездушную конструкцию не присядет. Куда делись обычные деревянные, сто раз перекрашенные скамейки?

Туда же, куда и все остальное. Смыло потоком всеобщей ненависти пополам с безразличием.

И вот ты сидишь, похожий на садового гнома из пиндосских тупых ромкомов, на краю такой скамейки на условленном месте, ты не чувствуешь даже обычной усталости. Ты ничего не чувствуешь.

Незнакомец приближается походкой выгуливающего таксу собачника. Только вместо поводка в руке подарочная коробка в бумаге и с ленточкой. Такой хваткой в мультфильмах обычно держат торты. В похожих коробках, только не столь цветастых.

Незнакомец присаживается рядом, на точно выверенном расстоянии. Дистанция — важное дело. Она всегда говорит о многом. «Подарок» оказывается точно между вами.

— Смотри.

Ты разрываешь яркую бумагу, стягиваешь на сторону ленточки-бантики. Похожим образом подчас обращаются с женским бельем, когда не терпится. Барышни обычно от такого не в восторге. Но тебе нужно добраться до нутра, до сути, до содержимого. Как можно быстрее. Сантименты побоку.

Ты не удивлен, выбор незнакомца идеален. Никакой голливудщины с красными и синими проводками, хромированными дулами, мигающими циферблатами, милитаристскими ребристыми гранями и самодельно закатанной в скотч взрывчаткой. Простой и действенный инструмент.

— Годится?

На твоих глазах слезы.

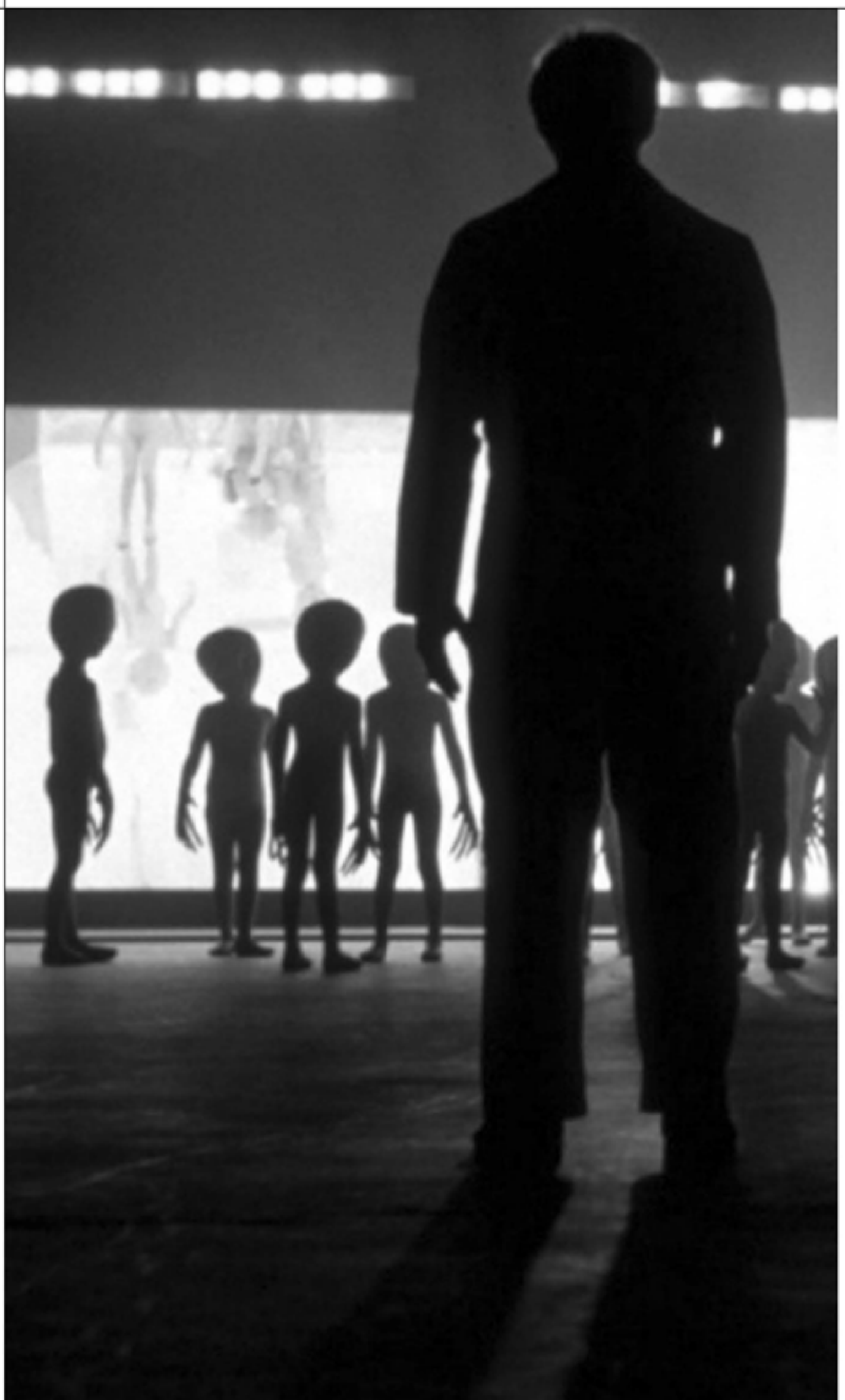
— Да, то, что надо.

Незнакомец испаряется.

Ты некоторое время просто держишь это на коленях, а потом решительным жестом достаешь из коробки и суешь под полу джинсовой куртки.

Маршрут ты помнишь. Настало твое время изменить этот мир, как он в свое время изменил тебя. Ты ни о чем не сожалеешь.

ОПЫТ



«Близкие контакты третьей степени», режиссер Стивен Спилберг

КЕН ДЭНСИДЖЕР, ДЖЕФФ РАШ

Нарратив и антинарратив

ДВА СТИВЕНА: СПИЛБЕРГ И СОДЕРБЕРГ

Обратимся к творчеству двух известных кинорассказчиков — Стивена Спилберга и Стивена Содерберга, иллюстрирующему два взаимопротивоположных принципа сюжетосложения.

Спилберг придерживается классического линейного повествования с ясно прописанным сюжетом; эффективность этой повествовательной стратегии доказывает самая коммерчески успешная карьера в истории кино. Метод Содерберга можно охарактеризовать как неоднозначный, амбивалентный, причудливый, экспериментальный. Назовем его антинарративным. Можно добавить, что метод Стивена Содерберга — это стратегия, ориентированная, скорее, на креативные, чем на откровенно коммерческие повествовательные решения. Сказанное не означает, что Стивен Спилберг не экспериментировал или не искал креативных решений. Соответственно нельзя утверждать, будто Стивен Содерберг не использовал линейный, коммерчески надежный нарратив. Тем не менее Спилберг по большей части эксплуатировал один тип повествования, а Содерберг — прямо противоположный. Вот почему анализ их творчества поможет нам высветить два этих полярных способа фильмического повествования, выбираемых тем или иным рассказчиком, то есть той ключевой фигурой, которая либо сама пишет сценарий, либо контролирует работу над ним в период препродакшн.

Чтобы ввести наш анализ в более широкий контекст, полезно будет рассмотреть основные движущие импульсы творчества Спилберга и Содерберга, определившие их карьеру. Говоря по-простому, карьера Спилберга отмечена печатью популярности. Эстетические и социополитические аспекты в его творчестве отходят на дальний план. В терминах нарративных стратегий это означает, что его работы отличаются прозрачностью и ясностью структуры, его персонажи, как правило, преследуют вполне ясно обрисованные цели, что позволяет зрителям легко идентифицировать себя с ними. Кроме того, Спилберг — приверженец жанрового кино, особенно приключенческого экшна и фантастики. Если он берется за мелодраму, то нагружает ее сюжетными обертонами, как, например, в фильмах «Империя Солнца» и «Список Шиндлера». И даже в более поздних картинах, где он затрагивает важные социально-политические проблемы, как, например, в «Амистаде», он по-прежнему уделяет первостепенное внимание сюжету, концентрируясь скорее на перипетиях судебного разбирательства, чем на характерах героев.

Возникает вопрос: является ли ориентация рассказчика на развлекательность плюсом или же, рассуждая со строго критических позиций, недостатком?

Глава из книги. Публикуется по: Ken D a n c y g e r and Jeff R u s h. Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules. Focal Press. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco, Singapore, Sydney, Tokyo.

«Инопланетянин», режиссер Стивен Спилберг

Оглядываясь на начало творческой биографии таких режиссеров, как Чарли Чаплин, Вуди Аллен или Федерико Феллини, мы видим там преимущественно именно этот импульс. То же можно сказать об Альфреде Хичкоке. Развлекательность или, иначе говоря, коммерциализм ничуть не скомпрометировали репутацию ни одного из этих рассказчиков. Вероятно, более продуктивно рассматривать эту ориентацию в качестве определенной стратегии. В этом смысле Стивен Спилберг — рассказчик, который прежде всего стремится удержать внимание зрителя. Он рассказчик, для которого творчество — парк развлечений, а фильмы — разнообразные аттракционы. Он явно предпочитает те аттракционы, которые приносят радость, а не ввергают во мрак, будоражат, а не погружают в раздумья, заставляют следить за приключениями, а не рефлексировать. У Стивена Содерберга превалирует другой набор стратегий: творческая составляющая для него важнее коммерческих соображений. Поэтому он в основном сосредоточивается на жанрах, где важны характеры, — мелодраме и нуаре, его привлекает кошмар, нагнетание мрачной атмосферы в реалистической мелодраме, как, например, в фильме «Царь горы». Кроме того, он модернизировал и усилил роль психологических аспектов в остросюжетном жанре, пример чему — его гангстерский фильм «Англичанин».

Хотя Содерберг снимал и коммерческие, прямолинейно скомпонованные фильмы, такие как «Эрин Брокович», ему явно больше нравится разрушать повествовательные клише и создавать необычные нарративы, что можно назвать экспериментаторством. В фильме «Секс, ложь и видео» он играет со структурой, в картинах «Вне поля зрения» и «Кафка» — с интонацией. Результатом всех этих экспериментов явилось то, что можно назвать антинарративом.

Стивен Спилберг: подход к созданию персонажа

В фильмах Спилберга мы чаще всего видим экстремальные характеры. Противоположности создают конфликт, а Спилбергу нужна высокая степень конфликтности для развития сюжета. Пары молодой/старый, чернокожий/белый, еврей/гой — типичная схема отношений протагониста и антагониста в его фильмах. Для более детального объяснения этих отношений обратимся сначала к репрезентации главного героя, протагониста.

Протагонист

Главные герои в фильмах Спилберга непременно обладают двумя качествами, вне зависимости от возраста. Во-первых, детской непосредственностью.

Она может создавать живость, даже игривость, как у Джима в «Империи Солнца» по сценарию Тома Стоппарда, Менно Мейеса и Дж. Г. Бэлларда. Несмотря на то что Джим попал в плен в Шанхае во время японского вторжения, оказался надолго разлучен с родными, ему постоянно грозит опасность, он все равно остается открытым миру, неунывающим, полным надежд на лучшее будущее. То же можно сказать об Индиане Джонсе в фильме «В поисках утраченного ковчега» по сценарию Джорджа Лукаса, Филипа Кауфмана и Лоуренса Каздана или о докторе Алане Гранте из «Парка Юрского периода» по сценарию Майкла Крайтона и Дэвида Кеппа. Хотя Индиана Джонс и доктор Алан Грант люди взрослые, они сохраняют юношеский энтузиазм и веру в то, что делают. Их никак не назовешь пресыщенными или, напротив, потертыми жизнью.

Во-вторых, персонажи Спилберга в определенной степени неповоротливы, заторможены, они не то чтобы пассивны или пребывают во власти сомнений, но их не так-то легко настроить на какую-либо цель. Однако, решившись на что-то, они отдаются преследованию своей цели без остатка. Капитан Джон Миллер в «Спасении рядового Райана» (сценарий Роберта Родата), Оскар Шиндлер в «Списке Шиндлера» (сценарий Стива Зейлиана) и адвокат Роджер Болдуин в «Амистаде» (сценарий Дэвида Франциони) — образцы как раз такого типа личности.

Вполне ожидаемо, все эти персонажи ориентированы на достижение определенной цели, со всей страстью стремятся добиться желаемого, вплоть до благополучного завершения своей миссии. Шериф Броуди будет делать все, чтобы устранить опасность, которую несет с собой появление акулы у берегов Эмитивилла в «Челюстях» (сценарий Питера Бенчли и Карла Готтлиба). Роджер Болдуин сделает все, что в его силах, чтобы защитить вожака чернокожих бунтовщиков Синке в «Амистаде». И Оскар Шиндлер, взявшись за дело, тоже будет стремиться спасти как можно больше евреев от истребления в нацистском концлагере. В каждом из этих случаев исходная медлительная неохотность уступает место героическим усилиям в достижении цели.

Антагонист

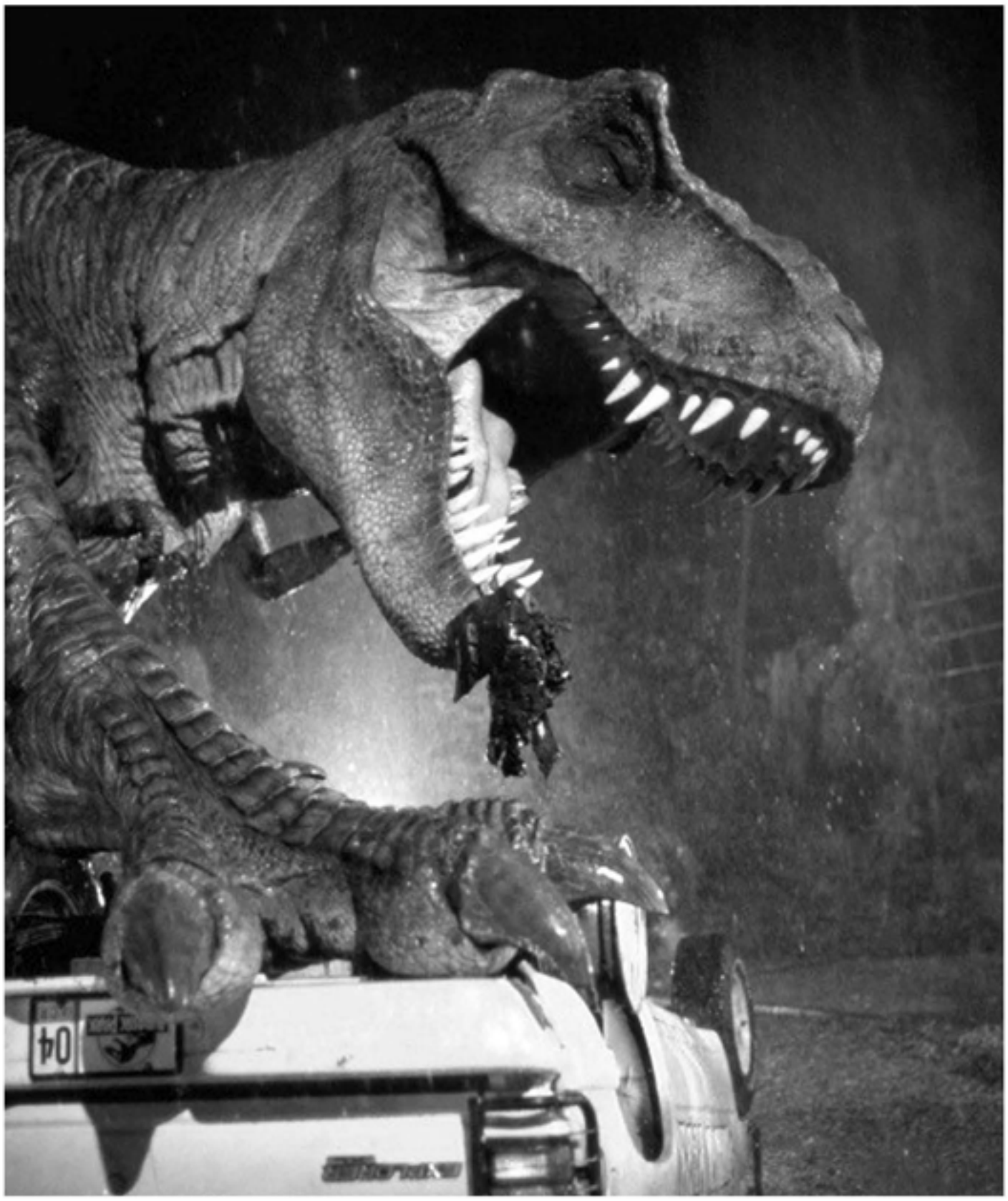
Чтобы действия главного героя приобрели в наших глазах героический характер, ему нужен достойный сильный противник. Чем большей властью обладает антагонист, тем большей убедительностью будет обладать героизм про-

«Список Шиндлера», режиссер Стивен Спилберг

тагониста, даже если он ребенок или взрослый, но по виду недотепа. Таким образом, антагонист играет в нарративе Спилберга ключевую роль. Самая сущность нацизма воплощена в образе Амона Гёта, коменданта концлагеря на территории Польши. Гёт олицетворяет власть, деспотизм, жестокость нацистов по отношению к евреям. Как антагонист он представляет огромную опасность для Оскара Шиндлера на его пути к цели — спасению евреев из лагеря уничтожения. В «Амистаде» место нацизма занимает рабство. Наказание Синке — метафора несправедливости рабовладельчества. К сожалению, в этом фильме нет фигуры, равновеликой образу Гёта; в результате усилия Болдуина не достигают уровня героичности других спилберговских протагонистов. Отсутствие достойно обрисованного противника сказывается не только на особенностях характера и действий главного героя, но и на повествовании в целом.

Так или иначе, в большинстве случаев Спилберг работает именно с могущественными антагонистами, такими как акула в «Челюстях» и динозавры (особенно хищники) в «Парке Юрского периода». Угроза со стороны врага делает поистине героическими действия шерифа Броуди и доктора Гранта.

В картине «В поисках утраченного ковчега» антагонист — злонамеренный археолог на службе нацистов, который разыскивает реликвию, чтобы использовать ее духовную и физическую мощь для личного обогащения и осу-



«Парк Юрского периода», режиссер Стивен Спилберг

ществления своих коварных планов. В силу понимания исторической и религиозной значимости ковчега как археологического артефакта (эстетика превыше материальных интересов) этот археолог по-настоящему опасен, в то время как его хозяева-нацисты — просто тупые носители власти. Однако вместе они создают необходимый фон для Индианы Джонса, чьи действия по защите ковчега ради использования его в благородных целях выглядят героическими. В результате протагонист становится подлинным героем.

Еще один пример — Джон Миллер в «Спасении рядового Райана». Капитан Миллер должен привести свою роту в тыл врага, чтобы освободить рядового Райана, единственного оставшегося в живых сына в семье (трое других погибли). Время действия — высадка американских войск в Европе. Французское побережье оккупировано немцами. Спилбергу недостаточно факта наличия противников, для обострения ситуации он наделяет их человеческими эмоциями. Наткнувшись в ходе поисков Райана на немца, солдаты хотят расстрелять его, но капитан принимает решение его отпустить. В дальнейшем, в кульминационной сцене схватки с врагом, этот же немец жестоко убивает еврея из патруля Миллера. Эта неоправданная жестокость добавляет противнику веса, свидетельствуя о его властности и решительности, а капитану Миллеру — ощутимого героизма. Его героические качества значительно усиливаются, когда капитан Миллер жертвует жизнью ради достижения цели — спасения рядового Райана. Здесь вновь благородные деяния протагониста приобретают особый масштаб на фоне характеристик антагониста. Он действительно становится героем.

Идентификация

Для развития у зрителей чувства идентификации с главным героем сценаристы применяют различные стратегии. Использование Спилбергом антагониста — один пример. Есть и другие стратегии — некоторые Спилберг также задействует, другие же обходит стороной. В его фильмах, например, нет места харизматичному протагонисту. Скорее наоборот: он пытается разными способами показать, что его герой — самый обыкновенный человек. Шериф Броуди в «Челюстях» — простой семьянин, который заботится о собственных детях и ответственно относится к работе. Эллиот в «Инопланетянине» — обычный подросток, живой, честный, наивный. Джим в «Империи Солнца» любознателен, с творческой жилкой. Но при всем несходстве оба парнишки чуткие и впечатлительные. Они и не задиры, и не «ботаники», а просто обычные ребята. У Индианы Джонса мальчишеский, непосредственный характер, слегка безответственный в вопросах человеческих взаимоотношений, но незлобивый, дружелюбный. Даже доктор Грант всего лишь ограниченный специалист. Словом, ни один из этих персонажей не обладает харизмой. Что же заставляет нас идентифицировать себя с ними?

Обыкновенность главных героев Спилберга мы отметили. Режиссер также любит ставить протагониста перед выбором; решение, которое он примет, высветит значимые для него ценности. В «Челюстях» шериф Броуди должен решить, какова его задача: сохранить экономическое благополучие города или спасти жизнь его жителей. Доктор Грант в «Парке Юрского периода» оказывается перед того же рода дилеммой, что и Оскар Шиндлер в «Списке Шиндлера», а также Роджер Болдуин в «Амистаде». Выбирая глубоко человеческие, а не материальные ценности, эти персонажи утверждают свою гуманность.

Ставки повышаются, когда речь идет о самой жизни. Для капитана Миллера каждая спасенная жизнь — великое благо, каждая утраченная ощущается как огромная личная потеря. Миллер сражается за ценность жизни, дарованной нам.

Эллиот в «Инопланетянине» делает свой выбор, спасая космического пришельца, абсолютно бескорыстно. Инопланетянин в его глазах — это «дру-

гой», но заслуживающий спасения, как и любой человек. Выбор в пользу человеческих ценностей благоприятствует идентификации с главными героями. Даже такой амбициозный персонаж, как Оскар Шиндлер, на наших глазах превращается из конформиста в гуманиста, что и помогает зрителю искренне ему сопереживать. Наконец, еще одна стратегия, обеспечивающая идентификацию с протагонистом, — развитие сюжета. Спилберг в определенном смысле пользуется им, как Хичкок или Поланский, превращая главного героя в жертву. Наблюдая за героем, который вот-вот может погибнуть в пасти акулы-людоеда, древнего хищника или на поле боя, мы легко идентифицируем себя с потенциальной жертвой, которая, тем не менее, преодолевает все опасности и становится героем. Спилберг не использует циничных поворотов сюжета, в результате которых герой может потерпеть поражение, — он, совершая доблестные поступки, неизменно выходит победителем, становится Героем, и именно с персонажем такого типа идентифицировать себя легче всего.

Структура

Композиционная структура в фильмах Спилберга базируется на одновременно линейном и центрированном повествовании. Неотступное движение персонажа к достижению цели наперекор происках соперника и преодоление разнообразных трудностей становятся в глазах зрителя героическими. Но для того чтобы безоговорочно считаться героем, ему следует этой цели непременно достичь. У Спилберга так всегда и получается; фильм заканчивается катарсисом, иллюстрирующим характерную и наиболее эффективную модель классического голливудского нарратива. Чтобы понять специфику этой структуры, следует разобраться, как работает сам сюжет, базовая история, как развиваются в ней характеры персонажей, а также рассмотреть схемы взаимодействия двух этих уровней, то, как они уравновешивают друг друга. Наконец, надо обратить внимание на траекторию развития сюжета от критического момента, кульминации, до развязки. Рассмотрим модель развития повествования и сюжетной интриги в картинах Спилберга.

Роль сюжета

Основной причиной, объясняющей мировой успех голливудского кино, является повествование с ясно прописанным сюжетом. Нельзя сказать, что Спилберг одержим сюжетностью, но он, безусловно, тяготеет к нарративу, опирающемуся на сюжет. Один из его ранних фильмов «Дуэль» был, можно сказать, полностью выстроен на интриге. Легковушка задевает на шоссе бензовоз, водитель которого начинает настоящую охоту за ней, явно намереваясь уничтожить. «В поисках утраченного ковчега», «Индиана Джонс и храм Судьбы» тоже базируются на сюжете. Несмотря на присутствие подсюжета отец/сын, все же доминирует в повествовании основной сюжет.

Когда Спилберг меняет методологию, уходя от сюжетной опоры, как было с фильмами «Империя Солнца» и «Цветы лиловые полей», его работы оказываются менее коммерчески успешными, а потому он впоследствии возвращается к крепкому сюжету, который строится как контрапункт цели главного героя. Если эта оппозиция выстроена удачно, сюжет максимально усиливает конфликт, выступая, таким образом, в качестве основного препятствия на пути героя. В результате и вовлеченность зрителя в экранное действие, его симпатии к протагонисту тоже усиливаются.

Обратимся к трем примерам сюжетосложения в фильмах Спилберга.

Сюжет «Списка Шиндлера» — бесчеловечная жестокость нацистов по отношению к евреям. Организация гетто, ликвидация гетто, транспортировка в лагерь смерти, убийства в лагере, транспортировка евреев в Освенцим — сюжетные эпизоды, иллюстрирующие кровавые злодеяния нацистов.

Целью главного героя становится спасение евреев от уничтожения. Для этого Шиндлер специально создает фабрику, на которой должны работать ев-

реи. Поставленная им перед собой цель спасения людей противоречит сюжету, по мере развития которого получается, что погибших все равно гораздо больше, чем тех, кому удается спастись. По сравнению с общим масштабом массового уничтожения усилия Шиндлера ничтожны, но именно в таком контексте эти усилия становятся героическими.

В «Амистаде» сюжет концентрируется вокруг мятежа рабов, перевозимых на одноименном судне; бунтовщики завладевают кораблем, затем его задерживают в американских водах, и далее идет судебный процесс над арестованными рабами (здесь внимание сосредоточивается на их лидере Синке). Цель другого главного героя, защитника Синке, найти оправдание для клиента. Бунт считается противозаконным деянием, потому что узаконено само рабство. Поэтому цель адвоката — обличить, доказать аморальность практики рабовла-

«Индиана Джонс и Королевство хрустального черепа», режиссер Стивен Спилберг

дения. В борьбе против такого могущественного противника, как государство, поддерживающее подобную практику, действия адвоката морально оправданы и потому героичны.

В «Спасении рядового Райана» цель главного героя, капитана Миллера, заключается в спасении жизни его солдат. Сюжет, отражающий события начиная со дня высадки американских войск во Франции до спасения рядового Райана, последнего оставшегося в живых сына из обычной американской семьи, работает против этой цели.

В каждом из этих фильмов сюжет работает в классическом нарративном стиле, то есть против цели главного героя. Эта динамика, в свою очередь, эффективно срабатывает в фильмах лучших кинорассказчиков, таких классиков, как Альфред Хичкок, Фред Циннеман, Роберт Земекис и другие. Все они используют сюжет для усиления драматизма повествования. Но, пожалуй, никто в большей мере не осознал все возможности эффективного использования сюжета так, как Стивен Спилберг.

Характеры

Характеры в фильмах Спилберга выполняют второстепенную функцию по отношению к сюжету. Избираемые им жанры и подход к созданию персонажей словно предполагают некое затруднение, либо, в лучшем случае, неохотное признание функциональной полезности «вторичного сюжета», то есть уровня характеров. Чтобы понять, как Спилберг использовал этот уровень, следует объяснить, как связаны вторичный сюжет и месседж фильма, поскольку эта связь имеет ключевое значение для нарратива.

Вторичный сюжет, или фоновый план, — ключ к нашим эмоциональным отношениям с повествованием. Сюжет может быть захватывающим, динамичным, полным неожиданных поворотов, но эмоциональную сцепку с повествованием создают именно личности персонажей. Пока в фильме «Индиана Джонс и последний крестовый поход» не проявляется линия отношений отец/сын, у зрителя не возникает и эмоционального контакта с Индианой Джонсом как с героем. Мы с удовольствием следили за развитием событий в первых двух фильмах франшизы, оценили мальчишеский задор Индианы Джонса, но не погружались в перипетии его истории эмоционально — до тех пор, пока Спилберг со сценаристом Джебом Стюартом не ввели этот вторичный сюжет. Можно сказать, это ключ к пониманию средств, с помощью которых Спилберг наполняет свои фильмы эмоциями. Иными словами, режиссер использует сюжет для создания конфликта и напряженности, а характеры нужны ему как подсобный материал, чтобы добавить эмоционального накала.

Сравним теперь, как используют вторичный сюжет в повествовании Спилберг и Стэнли Кубрик. Кубрик везде, где возможно, меняет местами основной и вторичный сюжеты. В драме «Широко закрытые глаза» он делает это, чтобы усилить напряженность (вместо того чтобы пристально исследовать отношения супругов); в «Цельнометаллической оболочке» прибегает к тому же методу, концентрируясь на эпизодах муштры и затем боевых действий (вместо того чтобы внимательнее проследить отношения между морскими пехотинцами). В отличие от него, Спилберг в «Спасении рядового Райана» не пренебрегает вторичным сюжетом, но вводит его в глубь основного сюжета.

Воспринимая вторичный сюжет, мы ни на миг не забываем о его второстепенной роли. В качестве примеров противоположного подхода можно привести картины «Нагие и мертвые» Рауля Уолша и «Молодые львы» Эдварда Дмитрыка.

Вторичный сюжет в «Амистаде», раскрывающий отношения черный/белый, свободный/раб, защитник/обвиняемый, развивается параллельно основ-

ному, достигая кульминации в эпизоде судебного процесса. То же самое можно сказать об «Империи Солнца». Война и ее последствия — плен, тюремное заключение, борьба за выживание, — все то, что происходит с главным героем Джимом, всегда выдвинуто на первый план, всегда акцентируется то, как Джим воспринимает эти события. Вторичный сюжет с его мотивами ребенок/взрослый, китаец/англичанин (слуга/хозяин), японец/ человек белой расы (хозяин/раб), англичанин/американец, мужское/женское играет вспомогательную роль в развитии основного повествования.

Исключением в плане использования вторичного сюжета является «Список Шиндлера». В этом случае Спилберг вместе со сценаристом Стивом Зейлианом создает гибрид двух жанров — военного фильма, в котором доминирует основной сюжет (преследование евреев), и мелодрамы, где доминирует вторичный сюжет. Оскар Шиндлер — беспомощный субъект, бросающий вызов могущественной структуре нацистской военной машины. Прежде всего, здесь исследуются отношения с нацистами в лице Амона Гёта и отношения с евреями в лице Ицхака Штерна, бухгалтера на заводе Шиндлера, на заводе, открытом, чтобы спасать евреев. Исследуя две эти линии, Спилберг выделяет два направления выбора для Оскара Шиндлера. В первом случае перед ним — тотальная власть над людьми, которые на него работают и которых он спасает. Этот выбор, особо эмоционально окрашенный, олицетворяет предел человеческого падения. Во втором случае он должен выбрать отношение к своему наемному работнику как к равному, что позволило бы обоим уважать друг друга. По делам его мы видим, что Шиндлер делает выбор в пользу второго варианта. Этот выбор и его последствия красной линией проходят через сюжет мелодрамы. Но «Список Шиндлера», повторим, исключение в карьере Спилберга. Как правило, у него доминирует основной сюжет.

Центральное положение линейного повествования

Говоря о линейности в самом обычном понимании, мы имеем в виду повествование, которое начинается с того, что нам представляют целеустремленный персонаж в некий критический момент, точнее, в ситуации кризиса. Он встречается с трудностями, предусмотренными сюжетом и действиями антагониста. Он прорывается вперед, преодолевая некий поворотный пункт первого акта, открывающего повествование. Во втором акте, акте конфронтации, действие интенсифицируется, а вторичный сюжет становится более весомым. Второй акт заканчивается на второй кульминационной точке, на событии, которое заставляет главного героя совершить выбор. И, наконец, персонаж вступает в третий акт, приближаясь к развязке. Его усилия выходят на новый уровень. Наступают развязка основного сюжета и развязка вторичного сюжета. В итоге главный герой либо достигает, либо не достигает своей цели. Такова модель линейного повествования. Мало кто из рассказчиков столь эффективно и решительно пользуется этим паттерном, как Стивен Спилберг. Во многих отношениях он олицетворяет собой квинтэссенцию линеарного рассказчика. Мы уже рассмотрели момент опоры на основной сюжет в его нарративе, но, чтобы подчеркнуть ее существенность, следует отметить два момента, которые укрепляют композицию: критический момент, на котором мы входим в данную историю, и развязка сюжета. «Амистад» начинается в момент разгара бунта рабов на корабле, а «Парк Юрского периода» — с того, как персонажи собираются посетить одноименный парк. Критический момент «Спасения рядового Райана» — высадка американцев на французском побережье. «Челюсти» начинаются с нападения акулы на первую жертву. Есть, конечно, исключения: «Империя Солнца» и «Список Шиндлера» начинаются с представления главного героя. В «Империи Солнца» это вступление довольно продолжительно и позволяет нам вникнуть в образ мыслей и психологию Джима. Однако Спилберг, как правило, очень быстро вводит нас в гущу событий. Развязка у него тоже всегда конкретная и определенная. Инди-

ана Джонс находит потерянный ковчег, рядовой Райан успешно спасен. В финале «Списка Шиндлера» война окончена, евреи, спасенные Шиндлером, отдают ему долг, как герою. В конце «Амистада» Синке оправдан, а практика рабовладения дискредитирована. «Инопланетянин» заканчивается возвращением инопланетного существа домой. В «Империи Солнца» Джим обретает свободу и воссоединяется с родителями. В линейном повествовании Спилберга развязка однозначна.

«Империя Солнца», режиссер Стивен Спилберг

Голос

Тон повествования в фильмах Спилберга точнее всего можно определить как соответствующий жанру. Приключенческие и фантастические картины оптимистичны, солнечны, исполнены надежд; военные фильмы сурово реалистичны. Можно сказать, авторский тон Спилберга вообще оптимистичен, он не теряет надежды даже в трагических обстоятельствах. Его голос — квинтэссенция американского киноголоса, прославляющего человеческую индивидуальность и порядочность. В голосе Спилберга также прослеживается либерализм социальных взглядов, что особенно заметно в двух его фильмах о чернокожих в Америке. Кроме того, везде, где возможно, Спилберг защищает права детей в мире, где властвуют взрослые.

Жанр

Выбор жанра в существенной мере определяет параметры повествования. Кинодраматурги нередко пользуются своим правом играть с жанрами, как делают братья Коэн или братья Вачовски. В каждом случае картина определенно считывается как фильм нуар или приключенческий боевик, но при этом либо меняется мотив, либо скрещиваются разнородные жанры, и в конечном итоге меняется сам нарратив.

Стивен Спилберг в работе с жанрами гораздо более ортодоксален. Прежде всего, он явно предпочитает жанры, в которых предусматривается мотив исполнения желаний. Большую часть его фильмов составляют приключенческие и фантастические ленты. В этих жанрах действия главного героя провоцируют сюжет, и если он не преуспеет в достижении своей цели, это плохо скажется на обстоятельствах жизни в том мире, где он пребывает.

В обоих этих жанрах доминирует сюжет. «Челюсти», «Парк Юрского периода», «Поиски утраченного ковчега» и «Близкие контакты третьей степени» — яркие примеры того, как Спилберг эксплуатирует жанры приключенческого боевика и научной фантастики (sci-fi).

Кроме того, Спилберга в этих жанрах привлекает лежащий в их основе острый конфликт; sci-fi концентрируется на противостоянии человека и технологий; приключенческое кино фокусируется на катастрофах местного или глобального масштаба, последствия которых преодолеваются благодаря усилиям главного героя. В обоих этих жанрах успех создает героя.

В реалистических фильмах Спилберга, таких как «Спасение рядового Райана» и «Список Шиндлера», центральным элементом является трансформация главного героя. То же можно сказать о биографическом фильме «Амистад». В военных картинах судьба героев зачастую оказывается печальной, а сами фильмы рассказывают о напрасно потраченной жизни, как, например, «Атака» или «Слишком поздно, герой» Роберта Олдрича, либо о сверхъестественных превратностях фортуны, как «Европа, Европа» Агнешки Холланд. Спилбергу же необходимо показывать деяния и судьбу главного героя в героическом антураже. То же можно сказать о драматической коллизии в его «Амистаде».

Выбор жанра, разработка характера и обрисовка конфликта у Спилберга указывают на максимизацию классических нарративных стратегий. Классический нарратив используется для раскрытия возможностей персонажа. Даже если речь идет о самопожертвовании, это всегда результат выбора, совершенного самим героем. Сюжет существует для того, чтобы зарядить энергией процесс противоборства протагониста с противником или обстоятельствами, сделать его настоящим героем или привести нас к выводу о том, что дети могут быть мудрыми, подчас мудрее взрослых. Это романтическое ви́дение, демонстрирующее классический нарратив в его самом чистом виде.

Стивен Содерберг: характер

Если персонажи Стивена Спилберга — обычные люди, которым приходится взваливать на свои плечи героический труд и побеждать, то персонажи Стивена Содерберга, тоже люди обыкновенные, берутся за какое-либо дело, но терпят неудачу. За исключением двух случаев, персонажи Содерберга попадают в обстоятельства или вступают в отношения, превосходящие их возможности. Кое-кто выстаивает, но в большинстве случаев они идут ко дну, повторяя судьбу большинства героев фильмов нуар, — их ждет предательство и забвение. Персонажи Содерберга обитают где-то между реальностью и миром кошмаров, в мире, абсолютно не похожем на тот, где живут герои Спилберга.

Главный герой

Содерберг представил нам двух персонажей, которые благодаря силе воли добились успеха, преодолев весьма серьезные трудности и опасности. Эрин Брокович в одноименном фильме по сценарию Сюзанны Грант и Аарон Керлэндер в картине Содерберга «Царь горы» — классические мелодраматические протагонисты — беспомощные и жаждущие обрести власть и силу в борьбе, в определенном месте в определенное время. Каждый из них выживает и становится героем, несмотря на казалось бы непреодолимые обстоятельства.

В «Царе горы» Аарон сталкивается с проблемой выживания в тяжелых материальных условиях; ему двенадцать лет, отец его перебивается случайными заработками, мать больна. Их вот-вот выселят из гостиницы, где они живут; брата Аарона отослали к родственникам, чтобы сэкономить доллар в неделю, а механики из гаража собираются забрать за долги их машину, если только сумеют ее найти. Аарон фактически стоит на краю пропасти. Помочь мальчику могут лишь его сообразительность и оптимизм; благодаря им ему и удается выжить.

В случае с Эрин Брокович проблема тоже экономическая. Эрин — мать-одиночка, ей нужна работа, чтобы кормить детей. Но в глубине души она стремится к большему — восстановить (или повысить) собственную самооценку. Поэтому она настойчиво добивается места в офисе юриста, и вскоре после того, как его получает, в ее руки попадает дело о жертвах токсических отходов предприятия в небольшом городке. Ей приходится сражаться с против-

«Эрин Брокович», режиссер Стивен Содерберг

ником, несоизмеримо превосходящим ее по силе. Но, как и в «Царе горы», сила духа помогает ей добиться успеха, можно даже сказать — триумфа.

Особенно типичен для кинематографа Содерберга такой персонаж, как Джек Фоули из фильма «Вне поля зрения» по сценарию Скотта Фрэнка. Это удачливый грабитель банков, который попадает за решетку из-за собственной порядочности. Обычно гангстер — неуравновешенная личность, невротик, одержимый страстью к деньгам. Фоули в этом смысле нетипичен. Он больше напоминает Джорджа, главного героя фильма Нила Джордана «Мона Лиза», и слишком эмоционален, чтобы стать успешным преступником. «Англичанин» Уилсон из фильма по сценарию Лема Доббса тоже пленник своих эмоций. Его цель — отомстить за смерть дочери. По разным причинам Уилсон хорошим отцом для дочери не был. Его действия направлены на то, чтобы восстановить свой отцовский статус, обрести утраченную идентичность. Таким же образом и Майкл Чамберс в триллере «Там, внутри» по сценарию Стивена Содерберга[1] и Дэниела Фукса — человек, которого тянет домой, он стремится восстановить отношения с девушкой, которую когда-то бросил. Чтобы вернуть ее, он использует других людей, совершает преступление и предает свою семью. Это классический персонаж нуара. Желание затуманивает его сознание, и цепь его поступков ведет к саморазрушению.

Переклички в характерах свидетельствуют о том, что Содерберг постоянно исследует тему слабого человека. Самый очевидный пример такого характера — Энн Маллэни из драмы «Секс, ложь и видео». Она страдает депрессией, безвольна и аутична и просыпается к жизни только раз, вступая в отношения со старым другом своего мужа Грэмом, обнаружив, что муж изменяет ей с ее сестрой. Несмотря на то что Энн «просыпается», повествование пропитано исходящими от нее тоской и грустью.

За несколькими исключениями главные персонажи фильмов Содерберга редко становятся настоящими героями. Чаще подчеркивается их уязвимость и болезненность. Нарратив становится микроскопом для наблюдения за мельчайшими проявлениями их поведения.

Обратимся теперь к функции антагониста в фильмах режиссера.

Антагонист

Роль антагониста в лентах Содерберга сложна. Иногда в них вообще нет такого персонажа. Но и в тех случаях, когда он появляется, он не провоцирует протагониста на героические свершения. В лучшем случае сложность его натуры и человеческие качества делают антагониста не менее уязвимым, чем главный герой. Можно даже предположить, что чувственная природа антагониста добавляет эмоциональности и человечности главному герою.

В фильме «Секс, ложь и видео» антагонист — муж Энн, Джон. Он адвокат, лжец, не способный выстроить прочных отношений с любовницей, сестрой его жены. Он антагонист, но фигура страдающая, жертва собственных поступков.

Страдающий, но опасный — так можно охарактеризовать Бешеного Пса, антагониста в триллере «Вне поля зрения». Этот персонаж, неуверенный убийца, — полярная фигура по отношению к Джеку Фоули с его порядочностью и решительностью. Оба персонажа — протагонист и антагонист — действуют вопреки нашим ожиданиям. Музыкальный промоутер Терри Вэлентайн в «Англичанине» — состоятельный конформист, но в то же время невротик. Содерберг постепенно и неуклонно подводит нас к выводу о том, насколько уязвим, насколько по-человечески беззащитен этот человек. В результате каждый из его антагонистов оказывается драматически приглушенной фигурой, и действия главного героя воспринимаются всего лишь как человеческие, но не героические. В этом смысле можно сказать, что способ пред-

[1] Выступившего под псевдонимом Сэм Лоури. — *Прим. переводчика.*

ставления антагониста у Содерберга работает на антинарративное качество повествования, а также умаляет ощущение линейности повествования.

Еще один способ, превращающий повествование Содерберга в антинарратив, — использование в качестве антагониста институции или события. Это, например, Великая депрессия в «Царе горы». Продолжительность присутствия на экране и глубина характера управляющего отелем подталкивают к мысли, что именно он и является антагонистом, но на самом деле им является сама Великая депрессия. Она создает ту ауру, в которой поведение персонажа, в данном случае управляющего, отражает порожденное ею отчаяние.

Подобным образом антагонистом в фильме «Кафка» (сценарий Лема Доббса) оказывается Замок — средоточие власти бюрократии, породившей паранойю Кафки. Офицер полиции и главврач — пешки, используемые властью, сами по себе ничего не решающие. Именно Замок с его доминирующей позицией и той ролью, которую он сыграл в смерти двух коллег и друзей Кафки, выполняет функцию антагониста.

Идентификация

Что касается идентификации, то Содерберг не изменяет себе, предлагая нам идентифицироваться с такими главными героями, как страдающий паранойей Кафка, удрученная Энн Маллэни, погруженный в себя, разъедаемый рефлексией Майкл Чамберс, ироничный и самоуверенный Джек Фоули, рассерженный Уилсон, фантазер-притворщик Аарон Керлэндер.

Не так-то просто отождествить себя с такими персонажами. Мы сопереживаем Эрин Брокович — герою-исключению в творчестве Содерберга, — потому что она настоящий аутсайдер. Чаще всего мы наблюдаем за персонажами с определенной дистанции; сближения с ними не происходит. Даже в «Траффике» по сценарию Саймона Мура и Стива Гэгана нас от трех главных героев — Хавьера, Хелены и Роберта — отделяет известное расстояние. Всем троим приходится решать проблемы взаимоотношений, выбирать между профессиональными и личными интересами. Мы, скорее, отстраненно наблюдаем за этим процессом, а не сочувствуем героям или ставим себя на их место. В целом персонажи Содерберга нам нравятся, однако идентифицировать себя с ними мы не готовы.

Структура

Анализируя структуру фильмов Содерберга, быстро замечаешь, что она обычно носит нелинейный характер. И действительно, Содерберг, как правило, экспериментирует с композицией, используя антинарратив, чтобы избежать хэппи энда; он использует неожиданные переплетения основного и вторичного сюжетов, приглушает однозначную целеустремленность протагониста.

Начнем с наиболее классического, или линеарного, фильма Содерберга — «Эрин Брокович». Здесь целью героини является восстановление самоуважения, обретение чувства собственного достоинства. Вот некая стартовая планка, с помощью которой можно понять, насколько далеко Содерберг может уйти от классической композиции.

Основной сюжет фильма — продвижение Эрин по службе, хотя она не имеет специальной юридической подготовки. Сюжет большей частью фокусируется на том, как маленькая юридическая контора собирает материал для судебного дела против влиятельной корпорации, чья деятельность разрушила здоровье множества людей, живших в городке неподалеку.

Во вторичном сюжете задействованы два плана отношений — личностный (или любовный) с соседом и профессиональный (уважительный) с нанимателем-юристом. Антагонистом Эрин, стремящейся к обретению собственного достоинства, выступает сюжет. Вторичный сюжет не нарушает линеарности действия. Мы знакомимся с Эрин Брокович в период, когда ее самооценка особенно низка; в конце фильма перед нами состоятельная и уверенная

в себе женщина; то есть мы имеем дело с финалом в духе Спилберга, а фильм в целом является примером классического линейного нарратива. Чтобы понять природу склонности Содерберга к разрушению линейной структуры, обратимся к другим картинам режиссера.

Сюжет

Сюжет в классическом линейном повествовании предполагает наличие внезапных поворотов и виражей, одновременно стимулирующих восприятие и дающих передышку от чрезмерного напряжения. В антинарративной стратегии Содерберга плавная расстановка событий основного сюжета подрывается именно в те моменты, когда зритель менее всего этого ожидает.

Это осуществляется либо через разработку характеров, либо через выведение на первый план вторичной фабулы, обычно демонстрирующей нелогичное поведение главного героя, и/или неожиданный поворот в развитии основного сюжета. Например, съемка на видео (сюжет) в драме «Секс, ложь и видео» не столько ставит преграды на пути протагониста, сколько усиливает его позиции.

Анализируя истории, в которых доминирующую функцию выполняет сюжет, можно выяснить, каким образом Содерберг испытывает зрительские ожидания. «Вне поля зрения» по всем параметрам — гангстерский фильм. В этом жанре сюжетом является жизненный путь гангстера. Главным событием жизни Джека Фоули в этой ленте становится похищение неограненных алмазов у бывшего подельника Ричарда Рипли в Детройте. Это дело может обеспечить Фоули финансовую свободу, о которой он долго мечтал. Проблема в том, что на алмазы нацелился другой бывший подельник, Бешеный Пес. Дело осложняется тем, что на «хвост» Фоули сели агенты ФБР, а в их числе — девушка, которая ему нравится, — федеральный маршал Карен Сиско. Содерберг «взрывает» линейную структуру основного сюжета, исследуя два плана отношений, — верность Джека своему сообщнику Бадди, граничащая с братской любовью, и отношения с самым неотступным его преследователем — Карен Сиско. Последние перерастают в любовь, которая, в свою очередь, вновь «взрывает» основной сюжет. В первом акте Карен его пленница — он захватил ее в заложницы при побеге из тюрьмы. Однако так ли однозначны здесь их отношения? Они — похититель и пленница, или же это их первое свидание, хоть и весьма необычное? Во втором акте они становятся любовниками, а в третьем она делает его своим пленником, стреляя ему в ногу, чтобы сохранить ему жизнь. В финале Карен, судя по всему, организует его побег из заключения. Таким образом, вторичная фабула превалирует над основным сюжетом вопреки жанровым канонам. «Вне поля зрения» оказывается образцом психологического гангстерского фильма.

Еще один пример — «Англичанин», где ориентированный на основной сюжет нарратив подрывается с помощью вторичного сюжета. «Англичанин» — по сути драма мести, где направление развития действия всегда ясно. В первом акте совершается предательство, во втором и третьем осуществляется возмездие. Обычно, чем удаленнее цель — главари гангстерской банды в боевике «Под огнем», император Рима в «Гладиаторе», — тем активнее действует основной сюжет в качестве антагониста, препятствующего главному герою в ее достижении. В этих сюжетах действие движется со стремительностью сверхскоростного экспресса. В «Англичанине» между главными героями — Уилсоном и Терри Вэлентайном — соблюдена достаточная дистанция, чтобы обеспечить необходимый энергетический заряд для сюжета. Но вместо того чтобы впрыгнуть в этот экспресс и выжать рычаги управления, Содерберг выводит нас на вторичный сюжет. Уилсон вспоминает о своем отцовстве; мы видим сцены из прошлого, наблюдаем за его крошкой Дженни, переносимся на годы вперед, в сравнительно недавнее прошлое; учитель Дженни резко критикует его отношения с дочерью и рассказывает Уилсону о том, как вос-

принимает ситуацию сама Дженни. Она, таким образом, как бы восполняет недостающие звенья сюжетной цепи. Основной сюжет репрезентирует Уилсона как мстителя, вторичный — как отца, таким образом побочная сюжетная линия разрушает доминирование центральной линии повествования.

Вторичный сюжет

В фильме нуар доминирует вторичная фабула, где главный герой становится жертвой тех или иных обстоятельств. Майкл в фильме «Там, внутри» на

«Вне поля зрения», режиссер Стивен Содерберг

протяжении всего экранного времени преследует свою бывшую подружку Рэйчел, и именно из-за нее идет на ограбление инкассаторской машины банка, куда он устроился охранником. Очевидно, что Рэйчел — femme fatale, которая толкает Майкла на путь саморазрушения. Однако Содерберг подрывает зрительские ожидания, показывая, что не она одна играет эту фатальную роль. Здесь Майкл выступает антагонистом самому себе; он знает, что не может противиться желанию вернуться к ней, как знает и то, что страсть к азартным играм до добра не доведет. Майкл не положительный герой, и прекрасно это осознает. Это знание и делает его скорее автоантогонистом, чем классическим персонажем нуара, жертвой любовных страстей. В этой картине задействованы различные типы взаимоотношений: отношения с братом — отношения Каина и Авеля, отношения любимого сына с матерью, паразитические отношения с отчимом и с сотрудницей банка, где он служит. Далее Содерберг осуществляет еще один структурный прорыв во вторичном сюжете. Это использование основного сюжета (ограбление и его последствия) в качестве знака моральной деградации главного героя. Благодаря основному сюжету Майкл заслуживает свою судьбу, что тоже нехарактерно для нуара.

«Царь горы» — еще один образец действия режиссера вопреки зрительским ожиданиям. Нарратив здесь преимущественно мелодраматический, а мелодрама — жанр, опирающийся на характеры персонажей. Главный герой — абсолютно безвластное существо, стремящееся обрести силу. Как правило, этот процесс демонстрируется через отношения. «Царь горы» — другой случай. Здесь основной сюжет перекрывает сюжет вторичный, замешанный на взаимоотношениях характеров. Основной сюжет — попытки Аарона выработать тип поведения, необходимый для выживания в условиях Великой депрессии.

Для него это означает притворяться тем, кем он не является, чтобы заработать денег, которых не может заработать отец. Эти усилия не венчаются успехом, но сам факт попытки парадоксальным образом помогает ему выстоять. В результате он сумеет выжить в условиях Депрессии. Сюжет помогает Аарону справиться с проблемами, а это, в свою очередь, предвещает успешное будущее, безусловно, уготованное этому герою. В «Царе горы» использование сюжета меняет характер мелодраматической конструкции и заряжает повествование энергией.

«Царь горы», режиссер Стивен Содерберг

Против линейности

«Траффик» по сценарию Стива Гэгана — отличный пример того, как Содерберг разрушает линейный ход повествования. В «Траффике» прослеживаются три истории с тремя главными героями. При всех различиях героев и их судеб все истории объединяет одна сюжетная линия — наркоторговля.

В центре первой истории — офицер мексиканской полиции Хавьер Родригес. Он стоит перед выбором между честностью и коррумпированностью. Действие в основном происходит в Мехико. Вторая история повествует о Роберте Уэйкфилде, судье верховного суда штата Огайо, которого президент лично назначает ответственным за ведение антинаркотической программы. Перед Робертом выбор: быть настоящим профессионалом или хорошим отцом. Проблема в том, что его дочь Кэролайн, обеспеченная и благополучная девушка, становится наркоманкой. Действие разворачивается в Огайо. В центре третьей истории — Хелена Айяла, беременная калифорнийская домохозяйка, чей муж Карлос арестован по обвинению в распространении наркотиков. Если суд признает его виновным, жизнь женщины изменится самым драматичным образом. Выбор, который должна сделать Хелена: остаться добропорядочной домохозяйкой или сделать то, что должна, чтобы защитить свою семью. Место действия — южная часть Калифорнии.

Несмотря на то что в каждой из этих историй имеется внятный сюжет, Содерберг больше фокусируется на развитии образов персонажей, чем на движении сюжета от начала до развязки. В противном случае он бы больше внимания уделил непосредственно наркотраффику. Следя за каждым персонажем, режиссер сосредоточивается на процессе совершения выбора.

Ярче всего это иллюстрирует вторая история. Хотя Роберт — главный борец с наркодилерами, он в финале уходит с должности; прежде всего пото-

му, что знает: бой, который он должен выиграть, — это восстановление отношений с дочерью ради того, чтобы спасти ее от губительной зависимости. Роберт как будто и сам выбирает не «сюжет», а «персонаж». Развитие характера более действенно, чем развитие сюжета. Хелене удается помочь Карлосу освободиться. Она связывается с его хозяином в Мехико и убивает Эдуардо, главного свидетеля против Карлоса на суде. Она спасает свою семью, но нарковойна продолжится, и Карлосу путь в тюрьму не заказан. Так что хэппи энда в привычном понимании здесь нет. Мы лишь наблюдали один из эпизодов масштабной нарковойны.

Вдобавок ко всему во всех трех историях содержится шифр выживания, который перевешивает моральный аспект темы наркотиков. В мексиканской истории отношения Хавьера с его партнером Маноло и чувство ответственности, которое он испытывает по отношению к вдове товарища, значительно перевешивают по значимости его деяния. Так же как Хелена делает все, чтобы выжить, а Роберт — все, чтобы помочь выжить своей семье, так и Хавьер действует, чтобы сохранить хотя бы частицу самоуважения. А наркоторговля процветает. В «Траффике» нет героев — для этого понадобилось бы больше сюжетного материала; здесь же мы видим лишь людей, отстаивающих свои человеческие качества. В итоге «Траффик» становится иллюстрацией нарратива, который никак нельзя назвать линейным.

Интонация/голос

Как говорилось выше, жанровые фильмы развиваются в рамках ожидаемых интонационных параметров. Так ли происходит с лентами Содерберга? Мелодрамы, например, «Эрин Брокович» или «Секс, ложь и видео» вполне реалистичны и, по большей части, отличаются ожидаемой реалистичностью тона. «Траффик» — жанровый гибрид, состоящий из трех компонентов. Мексиканский сюжет — полицейская история с основательным вторичным сюжетом. Огайский сюжет тяготеет к мелодраме, хотя в нем используется типичный для триллера прием использования сюжета для манифестации угрозы. Третий случай — криминальная история, сосредоточенная вокруг Хелены, которая становится на преступный путь. Опять же, здесь имеется основной сюжет, но вторичный гораздо весомее. Все упомянутые жанры реалистичны, и истории, соответственно, тоже. Однако нуар предполагает напряженный экспрессионизм выразительных средств, и, например, в фильме «Там, внутри» он достигается благодаря яркому характеру, который ассоциируется с этим жанром.

Хотя Содерберг работает в рамках жанровых ожиданий, он часто их нарушает. Обратимся к примерам. Режиссер любит прибегать к сверхвыразительным сценам кошмаров, что не соответствует жанру мелодрамы. Тем не менее Содерберг использует эту интонацию в «Царе горы». Если в первом акте мы наблюдаем романтизированный взгляд на реальную жизнь, то во втором и третьем он постепенно сменяется субъективным кошмарным ощущением Депрессии. Содерберг экспериментирует с интонацией, и в наиболее чистом виде это проявилось в «Кафке». «Кафка» — фильм о писателе, который работает в страховом агентстве. Ему приходится пережить исчезновение, а потом смерть друга, затем исчезновение еще одного друга. Оба — его сослуживцы. Он чувствует, что их исчезновение каким-то образом связано с Замком, центром власти, «штабом» бюрократии. Время действия — 1919 год, место действия — Прага. Кафка проникает в Замок, сталкивается с человеком, ответственным за архив историй болезни, его преследуют двое недавно назначенных сотрудника из агентства. Реально ли все происходящее с ним, или это параноидальные галлюцинации, не ясно. Главное — сам тон повествования, передающий ощущение паранойи, создающий атмосферу сновидения, возможности невозможного. Атмосфера и чувства важнее основного сюжета. Можно сказать, это экспериментальный нарратив, повествующий о состоянии сознания писателя. Существенно то, что фактически воссоздано внутреннее

состояние Кафки. Если нам передаются его беспокойство, его страхи, если мы ощущаем их как свои собственные, значит, Содерберг достиг цели своего повествования. Основной сюжет же здесь — скорее отвлекающий момент, нежели информативная повествовательная стратегия.

Еще один пример интонационного сдвига в сторону от ожидаемой траектории — «Вне поля зрения». Гангстерское кино тяготеет к реалистичности. «Вне поля зрения» — не боевик-ситком в духе «Успеть до полуночи»; скорее, это жанровое кино типа «Фарго» братьев Коэн, сочетающее в себе комедийный компонент и реализм «Бонни и Клайда» Роберта Бентона. Независимо от того, содержалась ли ироническая интонация изначально в романе Элмора Леонарда или нет, этот фильм готовит для зрителя сюрпризы. Выбор композиционного построения, больше базирующегося на вторичном сюжете, чем на основном, яркий характер рефлексирующего, противоречивого Джека Фоули создают предпосылки для интонации, которая уводит нас от жанровых стереотипов.

Жанр

Стивен Содерберг явно предпочитает жанровое кино, прежде всего, мелодраму, но не в меньшей степени привержен полицейскому или гангстерскому фильму, а также нуару. Как уже упоминалось, Содерберг «растягивает» жанр, увеличивая его возможности, или же сталкивает его с ожидаемого курса. Так, «Англичанин» поначалу кажется скорее мелодрамой, чем криминальным фильмом, а «Траффик», жанровый гибрид полицейского фильма, мелодрамы и детектива, приобретает сильные обертоны мелодрамы. То же самое можно сказать о фильме «Вне поля зрения»: это романтическая комедия с гангстерским уклоном, где превалирует ромком. Только «Эрин Брокович» является образцом вполне прямолинейной мелодрамы.

Все это приводит нас к выводу о том, что Содерберг не просто рассказывает историю, но каждый раз экспериментирует с нарративом. Причем его достижения в одной области непосредственно связаны с успешной деятельностью во второй. И его отношение к жанру играет существенную роль в экспериментах с антинарративом.

Заключение

Итак, мы рассмотрели два разных типа киноповествования в творчестве двух режиссеров. Каждый из них подходит к героям, структуре, композиции и интонации фильма со своей позиции. Позиция Стивена Спилберга оптимистична, романтична; она нацелена на то, чтобы привлечь аудиторию обаянием нарратива. Режиссер предпочитает классическое линейное повествование, постепенно развивающееся от начала и до конца. Полярный пример — Стивен Содерберг, использующий то, что мы обозначили как антинарратив. Он неутомимо ищет новые пути в подходе к героям, структуре повествования, форме и интонации фильма. Иногда это выливается в чистое экспериментаторство. Возникает искушение предположить, что ему больше интересен метод как таковой, чем содержание истории. Но как бы то ни было, он сделал выбор в пользу более свободного типа повествования, гибридных стратегий, которые, в случае, если срабатывают, подкупают своей свежестью и новизной не меньше, чем привлекает оправданный выбор Спилберга, ориентирующегося на надежные традиционные повествовательные модели.

Перевод с английского Нины Цыркун

Лауреаты Российской национальной премии кинокритики и кинопрессы «Белый слон» (2011)

Лучший фильм — «Елена». Режиссер Андрей Звягинцев. Продюсеры Александр Роднянский, Сергей Мелькумов
Лучший режиссер — Андрей Звягинцев («Елена»)
Лучшая женская роль второго плана — Елена Лядова («Елена»)

Лучший сценарий — Марина Потапова («Шапито-шоу»)

Лучший оператор — Александр Ильховский («Мишень»)
Лучший художник — Юрий Хариков, Владимир Родимин («Мишень»)
Лучший композитор — Леонид Десятников («Мишень»)

Лучшая главная женская роль — Дарья Екамасова («Жила-была одна баба»)
Лучшая мужская роль второго плана — Алексей Серебряков («Жила-была одна баба»)

Лучшая главная мужская роль — Антон Шагин («В субботу»)

Лучший фильм-дебют — «Портрет в сумерках». Режиссер Ангелина Никонова. Продюсеры Леонид Огарев, Ангелина Никонова, Ольга Дыховичная

Лучший документальный фильм — «Книга тундры. Повесть о Вуквукае — маленьком камне». Режиссер Алексей Вахрушев

Лучший анимационный фильм — «Шатало». Режиссер Алексей Демин

Специальная премия имени Мирона Черненко — режиссеру Владимиру Мирзоеву («Борис Годунов»)

Ч Т Е Н И Е

НИКОЛАЙ ЖЕЛЕЗНЯК

Один в поле

Москва с высоты двадцать четвертого этажа.

Солнца не видно. Над городом висит шапка желто-серых облаков, очертания далеких контуров домов размыты. Редкие деревья зеленеют.

На проспекте в одном направлении затор. Маленькими коробочками медленно ползут рядами вереницы машин. По разделительной полосе, обгоняя их, мчится автомобиль с включенной синей «мигалкой». Еще один.

Белые стены. Искусственный свет льется из нескольких вмонтированных в подвесной потолок стандартных квадратных светильников, и все же комната выглядит недостаточно освещенной.

В узком вытянутом помещении без окон за столами сидят трое парней. Комната набита электроникой. Столы заставлены компьютерами, у некоторых экраны включены.

Дмитрий перед двумя огромными плоскими мониторами откинулся на спинку офисного кресла на роликах. Пальцы обеих рук привычно лежат на клавиатуре. Он сосредоточен. У него усталые глаза за стеклами очков. На экран извергается новый поток цифр в небольшом черном прямоугольнике.

Он снова пишет понятные ему одному символы, строчки обрываются, появляются новые наборы букв, цифр, знаков. Абракадабра. Мышкой он не пользуется.

Рывком он отъезжает в кресле в сторону, снимает трубку с аппарата, кладет ее на плечо, прижимает слегка щекой — на тыльной стороне трубки специальная изогнутая накладка для удобства, — отстукивает номер и возвращается к своему монитору таким же рывком. Витой телефонный провод растягивается метра на два. Аппарат скользит по столешнице, но не срывается на пол.

Дмитрий молча слушает собеседника по телефону, кивая самому себе или собеседнику. Трубка лежит у него на плече.

Основная информация идет на экране монитора. Выскакивают закладки. Он продолжает стучать по клавишам, резко щелкая большим пальцем по «пробелу».

Изредка Дмитрий посматривает на соседний экран. Там график: медленно движутся по горизонтали зигзагообразные линии.

На компьютере, по правую руку от Дмитрия, играет коллега. На экране виден ствол автоматической винтовки, которую он регулярно перезаряжает. В бесконечных переходах подземелий в полной тишине он валит выбегающих под дуло винтовки камуфлированных противников. Кровь брызжет из их тел. Второй компьютер, экран которого он, видимо, должен контролировать,

медленно выдает порциями ряды цифр.

Третий парень, стоя, нагнувшись, ковыряется в разобранных системных блоках, задумчиво вынимает платы, смотрит на них, вставляет обратно или складывает на свой стол. Позади него, по той стене, где должно находиться окно, высокий шкаф с прозрачной передней дверью. За ней — хаотично мигающие разноцветные светодиоды на серверах, жгуты проводов, разъемы.

Быстрый проезд кресла, Дмитрий бросил трубку на аппарат. Он так ничего и не произнес в нее.

— Давай, давай уже! — бьет он по клавише, словно она западает.

Картинка на экране не меняется. Затем появляется изображение постепенно заполняющегося горизонтального удлиненного цилиндра, идет загрузка.

Дмитрий резко встает и выходит из комнаты. Оба его коллеги смотрят ему вслед.

За закрывающейся за Дмитрием дверью слышно чертыхание борца с парашютистами.

Лена, раздраженная молодая женщина с нервным лицом сидит вполоборота за столиком в кафе, теребит рыжий локон волос и смотрит в окно.

Дмитрий сидит напротив женщины, опершись локтями о столик и наклонившись немного вперед, и старается заглянуть ей в глаза.

— Это глупая затея, как, впрочем, все твои грандиозные идеи, — говорит женщина, не поворачиваясь к Дмитрию. — Я не могу тебе отдать ее. Как?.. Дети остаются с матерью.

— Как решит суд... — Следующую фразу Дмитрий произносит примирительно: — В конце концов, она и моя дочь.

— Ты не способен нормально жить, организоваться, ты это знаешь, ты безалаберный. — В голосе женщины звучат материнские интонации, как в разговоре с непослушным ребенком. — Объясни мне, зачем тебе дочь, ты за собой не способен проследить, не говоря о ребенке. Где ты живешь?

— Я не хочу, чтобы она жила с ним, с чужим дядей. Я все организую... Через пару месяцев... Я понимаю, давай, к ее дню рождения. Дай мне три месяца. Я приеду за ней, к школе...

— Измениться хочешь? Чего так поздно? — Женщина смотрит на Дмитрия и, снова отводя глаза, говорит с усмешкой: — Для тебя же деньги не главное... Я увольняюсь отсюда, — женщина делает жест рукой, указывая вверх, — у меня будет много свободного времени.

Открывается дверь кафе, входит девочка лет семи, она видит Дмитрия, сидящего лицом к ней, и ее лицо тут же озаряется светлой улыбкой. Девочка бежит к Дмитрию.

Женщина за столом оборачивается и встречается взглядом с брюнеткой, стоящей в проеме двери, которая кивает ей и выходит из кафе.

Дмитрий и девочка обнимаются. Девочка оплетает его шею руками.

— Анечка... Ходили в магазин? — говорит Дмитрий в затылок девочке, продолжая ее обнимать.

Девочка отрицательно мотает головой.

— Гуляли?

Девочка кивает утвердительно. Она отнимает голову от шеи Дмитрия, отклоняется назад и смотрит на него.

— У тебя усталые глазки, папа. Тебе надо отдохнуть. Опять много работал?

Дмитрий улыбается, держа ладони девочки в своих.

— Нам надо в магазин. — Женщина встает и берет девочку за руку. — Увидитесь еще. Пойдем, — обращается она к Анечке. — Постарайся приехать вовремя, — это она произносит для Дмитрия, по-прежнему не глядя на него.

Мягко прикрыв за собой массивную дверь, Дмитрий заходит в приемную.

Позади высокой конторской стойки сидит яркая секретарша. Бросив короткий оценивающий взгляд и отворачиваясь, она отрицательно качает головой. Ее больше привлекает что-то находящееся на ее столе.

На кожаном диване и в креслах сидят ожидающие приема посетители — целая делегация. Неожиданно одна половина двустворчатой двери кабинета распахивается, и из-за нее показывается посетитель. Его провожает, слегка похлопывая по плечу, хозяин кабинета, пожилой мужчина в элегантном костюме. Посетитель что-то вполголоса говорит, старается поймать взгляд хозяина кабинета, но тот на него уже не обращает внимания. Раскрыв широко объятия, он встречает ожидающую делегацию. Пожимая всем по очереди руки, он произносит:

— Рад, рад... Ждал, ждал... Прошу.

Делегация гуськом втягивается в кабинет.

— Чего? — обращается хозяин кабинета к Дмитрию и лукаво добавляет: — Что случилось, Дима?

— Доделали, Олег Трофимович.

Тот смотрит недоверчиво.

— Света, чайку нам на всех, — дает он команду секретарше, оттягивая время принятия решения.

— Вы обещали, у меня сегодня... — напоминает Дмитрий.

— Все проверили?!

— Не волнуйтесь, Олег Трофимович. Ребята справятся, если что... Но все нормально, это я так...

Олег Трофимович, наслаждаясь неоспоримой властью, неохотно произносит:

— Смотри, Дима!

Дмитрий опять в своей комнате перед мониторами. За время его отсутствия ничего не изменилось.

Звонит телефон. Дмитрий бросает взгляд на борца с парашютистами. Тот увлеченно продолжает стрелять веером. Посмотрев на экран своего компьютера, Дмитрий встает, берет трубку сам, хотя сосед сидит ближе. Некоторое время он молчит, затем вставляет:

— Я уже еду, Лена. Не мог я раньше освободиться... Я видел, что ты звонила... Не брал, потому что был занят... Хорошо.

Третий парень прислушивается к разговору.

Лена быстро шагает по улице, теребит рыжий локон, кусая его машинально. За ней семенит Анечка. У нее взрослое выражение лица. Она слушает телефонный разговор матери.

— Как ты меня достал уже, Дима!.. С работой своей. Я и сейчас все сама должна делать?.. Я жду тебя дома... Вещи еще хочу собрать. Ты нас подвезешь? Ты помнишь, что нам еще вечером в ресторан?.. Да, гости, подружки ее...

— А он что, не может?.. Успеем... Конечно... Ну, успокойся...

Дмитрий, прикрыв мембрану трубки ладонью, говорит коллеге, играющему в стрелялку:

— Попробуй вправо, только быстро. Да. Смотри, здесь они из подворотни выскакивают. Прыгай в люк и по дальней лестнице вверх.

У того от напряжения зверское лицо, он кусает губы. Пальцы беспрерывно мечутся по стрелкам клавиатуры. Щелкают клавиши.

— Никого беспокоить не надо... Да, хорошо, — говорит Дмитрий в трубку, и на этом разговор заканчивается.

Третий парень по-прежнему возится над распотрошенными остатками компьютера.

Когда на экране монитора появляется закладка, Дмитрий, удовлетворенно отметив окончание загрузки, нажимает левую верхнюю клавишу.

— Выскакиваем...

Он собирает со стола несколько толстых книг-инструкций и заталкивает их в портфель. Попробовав портфель на вес, смотрит на третьего парня.

Тот сочувственно хмыкает.

Дмитрий достает из-под стола непрозрачный белый пакет, из которого торчит голова и пушистые уши какого-то зверька. Поставив пакет на сиденье стула, он извлекает из него две разновеликие коробки, обернутые цветной фольгой и перевязанные зеленой лентой, и укладывает подарки покомпактнее.

Затем он быстро берет из шкафа короткую кожаную куртку, одевается и, подхватив пакет и портфель, прощается с сослуживцами:

— Пока... Сеть еще раз проверьте!

Выйдя из-за поворота коридора, Дмитрий сталкивается с мужчиной с бегающим взглядом на армейском лице.

— Так, я не понял? — с ходу говорит мужчина.

— Ухожу. Олег Трофимович отпустил.

— А ко мне почему не зашел, я не понял?

— Вы же согласовали...

— Зайти все равно надо было. Учишь вас... Субординацию нарушать нельзя. — Офицер в штатском махнул с досады рукой: — Ладно, иди, раз Олег Трофимович скомандовал. Потом побеседуем... Работает? Можно доложить?

Дмитрий коротко кивает, не желая вступать в разговоры.

Ожидая в лифтовом холле, он подошел к огромному панорамному окну и посмотрел на Москву с высоты двадцать четвертого этажа. Дома, проспект, машины...

Пришедший лифт известил о себе мелодичным звоном.

В кабине лифта стояли парень с девушкой.

Дмитрий поздоровался с парнем за руку, кивнул девушке.

— Рановато ты... Или по филиалам? — спросил парень.

— Освободился.

— Откинулся, — хохотнул парень. — По инстанции доложился? — Он еще раз хохотнул. — Пошли перекурим.

— Не могу, домой тороплюсь.

— День рождения? — парень кивнул на пакет.

— Нет, давно не видел.

— Правильно, возвращайся в семью, — явно подколол парень. — Что за весна, — посетовал он, глядя на куртку Дмитрия, — май месяц, а такая холодрыга. Полнейшая беда с климатом.

— Да.

— А мы налегке, — сказал парень и интригующе посмотрел на девушку.

Девушка ответила ему заговорщической улыбкой.

Лифт остановился. Двери разъехались в стороны.

— Ну, давай... Будь, — попрощался парень с Дмитрием и поддержал девушку за локоть из желания прикоснуться к ней.

Дмитрий направился к ряду небольших открытых киосков у одной из стен мраморного вестибюля.

Молодая бойкая продавщица цветов издалека улыбалась ему.

— Я приготовила вам, как вы просили. Красивый букет получился...

Она начала пересчитывать розовые, белые и красные розы, прикасаясь к цветкам пальцем.

— Дочке.

Дмитрий улыбнулся. Себе. У него изменилось лицо, посветлело, он отвел взгляд в сторону и вниз.

— День рождения? Одиннадцать ей? — закончила шевелить губами продавщица.

— Нет, семь. Будет. Не будешь же четное число дарить.

— Ну да... Я завернула, — зачем-то отметила продавщица и передала Дмитрию шуршащий целлофановой оберткой букет.

— Она любит розы, — сказал Дмитрий.

— Большая уже...

Продавщица с нескрываемым интересом проводила его взглядом.

Город заполнен автомобилями, начинался час пик. Водители торопились выскочить на вылетные магистрали до образования пробок. Дмитрий сворачивал в переулки, выбирая короткие пути объезда. Радио работало, из динамиков неслась музыка. Он нервно стучал пальцами по рулю, ожидая зеленого сигнала светофора. Поправлял очки. Смотрел на часы.

Впереди останавливался и вновь полз поток автомобилей, исчезая в провале туннеля. Дмитрий ехал в крайнем правом ряду тех машин, что заезжали в туннель. Правее его машины другие водители обгоняли поток, стараясь встроиться в ряд далеко впереди. Наконец Дмитрий приблизился к въезду в туннель, дорога разделялась — по аппарели ма-

шины направлялись мимо зева туннеля, на проспект.

Передняя машина двинулась, он тронулся с места. И внезапно его подрезал джип. Перед самым въездом в туннель огромный черный автомобиль резко вклинился через двойную сплошную линию поперек полосы, почти в угол машины Дмитрия.

Раздался сигнал: джип перекрыл движение позади идущим машинам.

Дмитрий по инерции проехал первым, сильно вильнув рулевым колесом, и вновь остановился. В недоумении он постучал пальцем по голове, поворачиваясь к водителю джипа. Сквозь тонированное стекло джипа ничего не видно. Джип засигналил, практически непрерывно, замигал фарами, продавил ряды машин, догнал машину Дмитрия и прижал к стене туннеля, частично заняв его полосу.

Открылось правое боковое окно джипа, беснующийся мордатый пассажир с налитыми кровью глазами что-то орал. Позади него искаженное злобой лицо водителя с короткой челкой и толстыми губами. Пассажир жестом, точнее, двумя пальцами потребовал от Дмитрия открыть окно.

Дмитрий опустил стекло и не успел ничего сказать.

— Ты кому показываешь, урод?! Пальцы поломать?! Куда ты лезешь, чмо, бл*дь?! — Пассажир джипа брызгал слюной. — Ты что, подмудок, ослеп или хочешь, чтоб я тебе пенсне в глаза выдавил?! Жить надоело, очкарик?

Лицо Дмитрия потемнело.

— Что? А разве правил уже не существует? По-моему, это я по главной еду. Ты откуда выворачивал?

— Ты, козел, еще что-то блеешь! Ты мне еще тыкаешь! Стой тут, мудила. Я тебя научу, я тебе сейчас покажу правила... Дерьмо, бл*дь! По главной он...

Пассажир джипа отстрелил щелчком окурок замершему Дмитрию в лицо.

Двери джипа разом распахнулись, из него выскочили двое. Один, здоровенный, пассажир, другой — водитель, тоже крепкий, плотный, но ниже ростом.

— Тебе сказали: стоять, когда я еду! — бросил водитель, огибая джип.

Сначала Дмитрия бил в лицо через окно пассажир, затем его вытащили на асфальт и избивали уже вдвоем. Очки полетели на дорогу под колеса. Вдвоем они пинали Дмитрия ногами, потом плюнули на него. Водитель джипа ударил ногой в лобовое стекло — оно покрылось концентрическими и лучевыми трещинами, — затем вторым ударом он разбил заднее боковое стекло машины Дмитрия.

Никто не вмешивался в происходящее. Другие участники движения объезжали затор.

Шатаясь, Дмитрий сел в машину. Захлопнул дверь. Он размазал кровь по лицу, ощупал глаза, опустил голову на рулевое колесо. Ему сигналили. Он завел мотор, тронулся и медленно продолжил движение по запруженным машинами улицам.

Свернул с моста вниз, развернулся. Дорога разветвлялась. Он повернул направо и поехал вдоль бетонного забора. Промзона. Редкие грузовики катили навстречу. Трейлеры, автокраны припаркованы у разбитого тротуара.

Очередные металлические ворота. Рядом, наполовину на тротуаре, стоит тот самый черный джип. Ворота открыты, и водитель с сигаретой в зубах, стоя на дороге и опираясь ногой о колесо, смотрит внутрь.

Дмитрий проехал немного вперед, остановился. Слегка покачиваясь, он пошел назад, к водителю. Тот стоял к нему боком и не видел его.

Дмитрия свалил с ног внезапный удар. Пассажир джипа оказался рядом, он вышел из-за дерева. После падения Дмитрия он поправил ширинку.

Дмитрий поднялся, его опять били. Он упал на багажник своей машины.

Парни из джипа открыли крышку багажника и со смехом начали заталкивать его внутрь.

Голова Дмитрия очутилась в темноте. Его рука наткнулась на монтировку, и он наотмашь нанес удар назад. Здоровенный пассажир упал, прижав одну руку к глазнице. Путаясь в поле пиджака, он пытался второй рукой достать пистолет.

Дмитрий развернулся, водитель отскочил и исчез в воротах за подмогой. Дмитрий еще раз нанес удар по голове пассажира и прыгнул в свою машину.

— Сука! Номер его, номер! — закричал водитель.

Он выскочил из ворот с несколькими охранниками.

Дмитрий нажал акселератор, сзади раздались сухие щелчки выстрелов.

В коридоре квартиры на полу валяются узлы, сумки. Пустые шкафы и полки. Остатки вещей подготовлены для переезда.

Из комнаты выбежала дочь Дмитрия и замерла.

Дмитрий опустился на низкий шкафчик для обуви, развел руки, в одной он держал букет. Девочка подошла к нему, и он осторожно обнял ее. Она прижалась к нему, ее пальчики крепко обхватили его спину, сжали кожу куртки.

— Папа, что случилось?

— Я так торопился... К тебе... И упал. Тебе цветы. Тебе нравятся?

— Конечно. Тебе больно? Давай я подую. — Дочь отстранилась и осторожно подула Дмитрию на лицо. — Так лучше?

Дмитрий улыбнулся. Из комнаты появилась рыжеволосая женщина с нервным лицом.

— До свадьбы заживет? — с усмешкой спросила она.

Дмитрий поднял голову, и она отшатнулась.

— Что с тобой, Дима?! Кто тебя так?

— Упал с лестницы.

— Ты с ума сошел... Что случилось?

— Все нормально, Лена. Анечка, малышка моя, я тебя поздравляю. Пройдет лето, и ты пойдешь уже в школу.

— Даже сегодня не можешь прийти вовремя!

Лена уперла одну руку в бок, а другой оперлась о притолоку.

Дмитрий вытащил из пакета плюшевого зверенка и вручил его дочери.

Дочка радостно улыбнулась, но проговорила серьезно:

— Спасибо, папа. Я же уже большая.

— Да? А я и другой подарок купил. Потом откроешь.

Он передал дочери пакет.

— Спасибо, папочка. Ты такой хороший.

Лена развернулась и ушла в зал, оттуда донесся ее голос:

— Хоть в последний раз мог бы прийти без опоздания!

Дмитрий поцеловал дочь в щеку, тронул ее носик и, подняв палец, жестом попросил подождать его. Дочь держала букет.

Лена осматривала вещи.

— Почему последний? — Он подошел к жене, но она отвернулась. — Мы же будем видеться.

— С Аней будешь видеться. У меня желания больше нет.

— Квартиру снимаете?..

— Да.

— За сколько?

— У Игоря спросишь. Не дороже денег... Он строит дом.

— Хорошо зарабатывает?

— Неплохо, у него свой бизнес. При банке. Теперь в Москве. Где твои очки?

— Разбились. Ты мне мстишь... Но ведь это неправильно... Подумай об Ане.

— Поздно обсуждать это. Мы ничего не сможем начать сначала, — монотонно прибавила Лена, словно в десятый раз.

— Я о том, о чем мы говорили, — после небольшой паузы сказал Дмитрий.

— Ну?.. О чем мы говорили?.. Ты приехал, молодец, но в каком ты виде? Раз в двадцать дней появляешься с подарками... Смотреть на тебя!..

Лена не договорила, не захотела.

Зазвонил стационарный телефон. Дмитрий подошел, снял трубку.

— Ты — Дмитрий? — вбивались фразы в его мозг.

— Я.

— Тебе пи**ец, козлина! — Жесткий голос в трубке продолжал говорить медленно: — Ты покойник. Пожалеешь, что родился...

— Кто говорит?

— Мы тебя из-под земли достанем...

Он положил трубку. Лена взглянула на него вопросительно.

Дмитрий присел на диван.

Вновь раздался звонок, звонил мобильный телефон Дмитрия. Дмитрий отрешенно посмотрел на номер и опустил надрывающийся телефон в карман.

— Лена, ты сюда не приезжай больше. Ты меня понимаешь?

Он снизу в упор посмотрел жене в глаза.

Лена вздернула головой и отвернулась.

— В чем дело, что происходит?.. У меня тут вещи остались кое-какие.

— Бери их. Только быстро. У меня неприятности. За мной гонятся. Так получилось.

— Так звони в милицию!

— И что?!

— А что же делать? Господи, опять ты влез куда-то. Вечно тебе больше всех надо!

Лена отошла к окну.

Дмитрий рывком встал с дивана, у него подвернулась нога, он покачнулся.

— Папа! — Анечка вбежала в комнату, она следила за родителями из коридора. — Тебе надо лечь, папочка, просто обязательно. Тебе надо отдохнуть, ну, пожалуйста, я прошу тебя.

Анечка старалась уложить и без того поддающегося ей Дмитрия обратно на диван, он покорно подчинялся ей, смотря на дочь расширенными глазами. Анечка платочком осторожно промокнула лицо Дмитрия.

— Тебе легче? — спросила дочь.

Дмитрий кивнул.

— Уже лучше, спасибо тебе, родная моя. Ты всегда меня лечишь.

— Сейчас, подую еще немножко. — Анечка подула ему на лицо и серьезно добавила: — Ну все, теперь можно, но только обязательно обратись к врачу, обещаешь?..

Дмитрий опять кивнул, встал и подхватил несколько узлов.

— Надо торопиться.

— И мебель вся. Что такое, мы здесь при чем?!.

Лена подошла к Дмитрию с Анечкой и взяла девочку за руку.

Анечка вырвала руку и вышла в коридор.

— Собирайся, — вдогонку сказала ей Лена.

— Купишь новые вещи. — Дмитрий бросил узлы на пол, вытащил из портфеля две пачки денег. — Возьми.

Он протянул одну пачку в банковской упаковке Лене, вторую положил во внутренний карман куртки.

Лена смотрела на него.

Дмитрий достал из портфеля ноутбук.

— Ты знаешь мои файлы. Пароль я не менял. Деньги в акциях и на депозите. Купишь новую мебель. Там хватит. Вас они искать не будут. Вы им не нужны. Только не приезжай сюда больше, не жадничай. Обещаешь? Так надо. На всякий случай.

Жена взяла деньги, компьютер. Дочь стояла в проходе, ведущем в коридор, и смотрела на них сквозь цветы.

— Малышка, ты проследишь за мамой? — обратился к ней Дмитрий.

Девочка серьезно кивнула.

— Ей нельзя сюда. Это может быть опасно. Не нужно рисковать.

Жена впихнула ноутбук в одну из сумок. Дмитрию она всунула в руки картонную коробку.

Он лихорадочно забрасывал узлы, сумки в лифт под ноги жене и дочери. Ему места не хватило, и он, перепрыгивая через несколько ступенек, побежал вниз. В руках у него вещи и портфель.

Дмитрий остановил машину напротив шлагбаума, перекрывавшего проезд к высотному кирпичному дому за металлическим решетчатым забором.

Лена подбежала к охраннику, который выглянул из будки. Жестику-

лируя, она что-то втолковала ему, показывая на машину. Охранник покивал. Шлагбаум начал рывками подниматься, и Дмитрий въехал на заасфальтированную территорию двора, заставленного машинами.

У подъезда их встречал ухоженный мужчина.

— Игорь! — издалека крикнула ему Лена, она торопилась от проходной.

Игорь помахал ей в ответ. На Дмитрия он старался не смотреть, просто принимал от него вещи, которые тот извлекал из салона и багажника.

Дочь и Дмитрий еще раз обнялись. Лена поторопила девочку. Аня побежала к подъезду, но Дмитрий окликнул ее и, пойдя ей навстречу, передал ей подарки. Аня прижала пакет к груди, помахала ручкой и пошла к дому. Но в подъезд не зашла. Она встала рядом с Игорем, который сортировал пакеты, и смотрела на родителей.

Дмитрий настойчиво показывал на дочь, убеждая Лену в чем-то, та отмахивалась от него и нервно накручивала локон на палец.

Он вернулся к машине. Обернулся. Лена уводила Анечку, та оглядывалась назад. Дмитрий поймал ее взгляд, дернулся к ней, но остановился и поднял руку, его лицо исказила боль. Он стоял и смотрел еще какое-то время на подъезд.

Наконец он сел в машину, снял куртку, вытащил пачку денег, перевязанных резинкой, заломил угол пачки, провел по купюрам пальцем, заставив их веером сложиться. Деньги он положил в портфель, а куртку бросил на сиденье рядом с собой. На секунду задумался, взял портфель, положил его на пол и задвинул под переднее сиденье.

Дмитрий ехал по оживленной широкой улице. На губах у него запеклась кровь, измазанное лицо покрылось коркой. В разбитое окно врывался воздух, растрепывая волосы.

Он заметил постового милиционера издалека. Тот стоял у остановленной им машины и, просматривая документы водителя, поверх них следил за движением. Экспансивный чернявый водитель что-то беспрерывно тараторил. Он размахивал руками, пожимал плечами и показывал в оправдание на дорогу и проезжающие автомобили. При этом он иногда успевал тыкать пальцем в документы.

Милиционер увидел машину Дмитрия и поднес рацию к губам. Сунув суетливому водителю обратно его документы, он поднял полосатую палку и клюнул ею в Дмитрия. Потом сделал движение жезлом, выводящее машину из потока, приказывая принять к тротуару. Дмитрий юркнул в образовавшуюся между машинами щель и прибавил ходу.

Милиционер вышел из-за остановленной им машины и поглядел Дмитрию вслед. Рацию он опять поднес ко рту. Чернявый водитель — уже в машине — осторожно обогнул его, инстинктивно пригибая голову.

Постовой, махнув жезлом машинам, попытался, неуклюже лавируя в потоке, высмотреть направление движения Дмитрия.

Машина Дмитрия свернула в узкий тупиковый проезд. Впереди — наглухо закрытые высокие металлические ворота, направо — въезд на территорию гаражного кооператива. Шлагбаум поднят. Притормозив, он подумал и сдал назад. Подвернул на небольшую стоянку под раскидистыми тополями, росшими вдоль задней стороны ряда однообразных, выкрашенных зеленой краской металлических гаражей.

К гаражам он пошел пешком. На ходу надев куртку, он достал связку ключей из кармана. В первой будке охраны, похожей на стеклянный милицейский стакан, никого. Несколько объявлений лохматилось на заборе у красного пожарного стенда. Кое-где в проезде стояли машины, припаркованные в местах, где они не мешали выезду из гаражей.

Вдали, где подъездной проезд разветвлялся, у второго поста охраны, беседовали двое мужчин. Один — старик в затрапезной тужурке — сторож. К ним приблизились, окружив сторожа, еще трое мужчин. Позади группы

людей стоял черный джип с тонированными стеклами.

Вахтер встрепенулся и радостно показал на остановившегося Дмитрия.

Дмитрий развернулся и, забегая за ворота, услышал выстрелы. Стреляли в него. Он рванулся к машине. Сзади кричали, раздались еще выстрелы, теперь громче. Мгновенно передумав, он кинулся вдоль гаражной стены и, попетляв между деревьями, юркнул в подворотню.

Бегом миновав несколько арок и дворов, через небольшой сквер запыхавшийся Дмитрий вышел к автобусным остановкам, расположенным вдоль широкого проспекта. Толпа ожидающих озирала пустую проезжую часть. Движение перекрыто.

Дмитрий осмотрелся, остановился у садовой скамейки невдалеке от остановок, закурил.

Один из потенциальных пассажиров общественного транспорта сошел на дорогу, посмотреть вдаль. Проезжавшая на скорости милицейская иномарка с включенной плоской мигалкой на крыше, резко сворачивая к тротуару, приблизилась к нему. Машина несколько раз крякнула, ненадолго включилась сирена. В громкоговоритель невидимый за тонированными стеклами голос проорал:

— А ну, на тротуар!.. Я кому говорю! Живее, шевелись... Быстро, пошел! Я кому сказал, козел!!!

Издалека начал доноситься постепенно нарастающий гул множества моторов. Показался несущийся со свистом кортеж черных легковых автомобилей представительского класса.

Мужчина ступил обратно на тротуар и слился с толпой. Люди молча стояли стеной.

Перейдя узкую тихую улочку, не останавливаясь, Дмитрий глянул вверх на кирпичный семиэтажный дом с тыльной стороны.

Из распахнутого настежь окна на четвертом этаже высунулся человек с пистолетом в руке.

Двое парней, один из них — водитель джипа, перебирали в комнате оставшиеся после бегства Дмитрия, Лены и Анечки вещи. Невысокий плотный водитель нагнулся и ножом распорол узел. Второй парень одним махом сорвал со стены полки. Швырнул одну в стеклянный шкаф.

Из другой комнаты заглянул третий парень с пистолетом в руке.

Звенел звонок вызова сотового телефона, номер не определялся. Дмитрий нажал кнопку ответа и поднес телефон к уху.

— Мы тебя достанем, сука, ты еще не знаешь, с кем ты связался...

Дмитрий прервал связь.

Повертев мобильник в руке, он определился. Разъединил части телефона, вынул блок питания. Сим-карту опустил в карман брюк. Телефон положил в куртку. Кожа была тонкой, и карман выпирал. Тогда он разложил части аппарата в два кармана.

Он подошел к таксофону под плексигласовым колпаком, прикрепленным к стене дома. Снял трубку, несколько раз порывался набрать номер, но каждый раз опускал руку. Повесил трубку и пошел к дороге, подняв руку, голосуя проезжающим автомобилям.

Он и борец с парашютистами стояли под раскидистым деревом во дворе невдалеке от подъезда многоэтажного дома и курили. Пауза затягивалась. Борец с парашютистами явно не знал, что сказать, и, мучаясь этим, кривил, покусывая, губы и беспрерывно сплевывал под ноги.

— Стоит ли курить, чтобы так харкать? — отрывисто произнес проходивший мимо мужик.

Борец с парашютистами промолчал, проводил взглядом исчезнувшего за хлопнувшей дверью подъезда мужика, но от последнего плевка удержался.

— Даже не знаю, что тебе сказать... — наконец выдавил он из себя.

— Я вижу.

— Денег у меня сейчас нет, не знаю, что тебе посоветовать... Может, ты все преувеличиваешь? Нужен ты им... И Лизка, главное, до-

ма... Нелады у меня с ней что-то последнее время... На контроле нахожусь. Не могу я тебя оставить.

— Пойду.

— Куда пойдешь?

— Не решил еще.

— Бухнуть бы!..

Губы борца с парашютистами растянулись в масляной улыбке.

Дмитрий повернулся и, махнув рукой, двинулся через детскую площадку.

— На работе-то что сказать?

Вопрос повис в воздухе. Дмитрий остановил катившийся под ноги мяч, чтобы малыш смог его догнать, и, не ответив, ушел.

Дмитрий пересек заросший кустарником палисадник, остановился у бетонного забора. Достал из внутреннего кармана куртки несколько купюр, оценил мизерное количество денег. Извлек несколько визитных карточек, прочитал имена и, порвав на мелкие куски, выбросил.

Он прыгнул на бетонный забор, подтянулся на руках и перевалился на противоположную сторону.

Раздался звук сирены и шум проносящегося поезда. Ветер растрепал Дмитрию волосы.

Протоптанной тропинкой Дмитрий брел вдоль рифленого металлического забора по краю взгорка. Внизу в широкой и глубокой впадине проходило несколько железнодорожных путей. Впереди виднелись огни поездов, синие огоньки стрелок, семафоры и крытые перроны вокзала.

Несколько алкашей, нахохлившись, как грачи, сидели на старом штабеле шпал. На замусоренной земле у их ног валялись огромные целлофановые пакеты.

Из-за натужно работающего локомотива Дмитрий взобрался на бетонный перрон прямо с путей. У платформы с обеих сторон стояли поезда. Один из них готовился к отходу. Отъезжающие запрыгивали в вагоны, проводники поторапливали. Из вагонов, встречно, выбирались редкие провожающие.

В сторону вокзала прошел вагонный рабочий в форменной одежде с удлиненным металлическим молотком.

Дмитрий зашагал вдоль поезда, боковым зрением присматриваясь к проводникам. Остановился он у третьего вагона.

Дальше начиналась вокзальная суета, люди с поклажей и без перемещались во всех направлениях. Прогромыхал пустой тележкой унылый носильщик. У киосков, спиной к Дмитрию, стоял, расставив широко ноги, милиционер. Он изучал табло отправления.

Дверь вагона была открыта, у нее топтался толстый проводник в форменной белой рубашке, темно-синих брюках и фуражке. Он наблюдал, как в проем с трудом забирался пьяный пассажир в майке, спортивных штанах и домашних тапочках на босу ногу. Он поддержал пьяного, когда тот начал было заваливаться назад, и пьяный нашел возможность обернуться и выражением лица поблагодарить за помощь.

Дмитрий подошел к проводнику вплотную, снял с руки и протянул ему часы. Тот осмотрел их и вернул обратно. На безымянном пальце Дмитрия блеснуло обручальное кольцо.

Проводник задумчиво выпятил губы и приподнял бровь.

Кольцо он осмотрел более внимательно, проверил клеймо пробы, подсветив себе маленьким фонариком.

— Больше ничего? — задал он риторический вопрос.

Дмитрий промолчал.

— Иди в мое купе, — буркнул проводник. — Там посиди.

Дмитрий, оглядываясь на перрон, прошел в тамбур. Здесь курил пьяный мужчина. Молодая пара рядом целовалась на прощание.

— Провожающие есть? — прозвучал утомленный однообразием обязанностей голос проводника.

Стуча колесами на стыках рельсов, поезд набрал скорость.

Проводник заглянул в свое купе. Дмитрий стоял у столика, лицом к окну и проносящимся мимо строениям за бесконечным забором. Ненадолго стемнело: поезд въехал под

мост, гулко прогромыхал и выскочил за кольцевой дорогой.

Проводник прислонился грудью к Дмитрию и поставил перед ним на столик стакан чая в подстаканнике.

— Спасибо, — Дмитрий развернулся.

— Сахар там, — проводник показал на нишу в перегородке. — Печенье.

Он отнял руку от талии Дмитрия и вышел.

Дмитрий выглянул в коридор. Проводник постучался ключом-отмычкой в первое купе и потянул дверь. В руке он сжимал продолговатый кожаный кляссер для билетов.

С воем за окном пронеслась электричка.

Вагон раскачивался на повороте. Его рывками болтало в колее.

— Далеко едешь налегке? — спросил проводник у Дмитрия.

Он присел на нижнюю полку и, шевеля сочно-красными губами, возился с деньгами, раскладывая их на две кучки.

— До конечной.

— На море?

Дмитрий неопределенно повел шеей. Скорее, утвердительно.

— Купаться?.. Или топиться?.. Есть хочешь?

Проводник пересчитал деньги и спрятал их в карман.

Дмитрий кивнул. Он сидел у окна, подперев ладонью подбородок, и следил за руками проводника.

— Пойди умойся, двери открыты.

Дмитрий осмотрел мокрое лицо в зеркале, пригладил волосы и отряхнул одежду. В приспущенное матовое окно туалета врывался ветерок. Дмитрий еще раз умылся, осторожно вытерся полотенцем. Ссадины и кровоподтеки стали заметнее. Один глаз опухал.

За окном совсем стемнело. Пролетел встречный поезд, мерцая светящимися размазанными окнами. Проехали звенящий предупреждающим сигналом переезд, полустанок. Опять едва заметные деревья и столбы слились в черную, на фоне темного неба, полосу.

Стол в купе накрыт. Нехитрые закуски, минеральная вода, бутылка коньяка и водки.

Дмитрий сел рядом с проводником. Вторая полка нависала над ними.

Проводник вопросительно глянул на бутылки, потом на Дмитрия. Налил коньяку в круглые стаканы.

Они выпили. Закусили. Проводник снова налил. Они опять выпили. Дмитрий повел шеей, сел поудобнее и вытянул ноги.

В проем двери заглянула немолодая, чрезмерно накрашенная женщина в переднике. Впереди себя по проходу она толкала тележку.

— О, Петя! Принимаете на грудь?! Закусили рукавом, занюхали под мышкой... Горячее будем заказывать?! Или ты подойдешь?

— Горячительным обойдемся пока, — ответил проводник и промокнул пот со лба бумажной салфеткой.

— Ну как знаешь, — весело отреагировала буфетчица. — Вам дальше жить!

— Твоими молитвами, Зоя.

— Смотри, проверка будет, — сказала буфетчица, рассматривая Дмитрия.

— Знаю.

Буфетчица покатила тележку по вагону, зычно выкликая:

— Пиво, водочка, лимонад, чипсы, орешки, минеральная вода, сухарики!.. Расширенный ассортимент!

Проводник поморщился и захлопнул дверь в купе, повернул замок. Вновь наполнил стаканы.

Он разомлел, расстегнул рубашку, почесал волосатое брюхо и положил руку Дмитрию на плечо.

— Ты, парень, от кого бежишь?

Дмитрий молчал. Он доедал бутерброд с колбасой и сыром.

— И куда? — продолжил проводник.

— Путешествую.

— Ты кто такой? Отсасываешь?.. — прозвучало полуутвердительно-полувопросительно.

Дмитрий посмотрел на проводника. Тот, подтверждая сделанное предложение, кивнул, опустив взгляд вниз на свое пузо. Дмитрий попытался встать, но проводник оказался

готов к сопротивлению. Он цепко держал Дмитрия.

— Да ладно тебе...

Дмитрий резко ткнул проводника локтем в живот.

Проводник скривился от боли, нечленораздельно прорычал что-то, налег на Дмитрия своей тушей и нанес кулаком короткий тычок в область солнечного сплетения.

Дмитрий скорчился, хватая воздух ртом.

— Ну-ну... — успокоительным тоном бросил проводник. — Молодец, правильно, пошире рот надо открывать.

Пальцами одной руки Дмитрий уцепился за маленький столик, вторую руку рефлекторно прижав к груди. Его чуть не вырвало. Спазмы еще больше скрутили его. Внезапно, разгибаясь, он схватил бутылку коньяка за горлышко и ударил ею проводника в лоб. Раздался хруст, бутылка разбилась. По мясистому лицу проводника потекла коричневая жидкость.

Дмитрий откинул голову проводника назад и с силой ударил затылком о перегородку. Затем вскочил и выбежал из купе. Пробежал по коридору, огибая нескольких пассажиров, стоящих у окон, перебежал в другой вагон. Он остановился у двери туалета, отвернул занавеску на окне, выглянул наружу. Поезд, скрипя сочленениями вагонов, медленно переходил с пути на путь, на невысокой скорости проезжая какую-то станцию. Через дорогу от перрона проплывали плоские крыши складов, навесы, одинокий грузовик. Фонари высветили блеснувшие на свету кучи угля.

В следующем вагоне он сорвал стоп-кран. Его бросило на стену. Поезд заскрежетал по рельсам, залязгал, раздались крики, сопряженные с глухими стуками. Шатаясь, держась за поручни, он прошел в тамбур, отворил дверь и спрыгнул на перрон из плохо подогнанных бетонных плит.

Морщась от боли, он стремился к невысокому зданию с коньковой крышей. По левую руку тянулся высокий забор. Сзади доносились крики. Впереди виднелась освещенная фонарем вывеска: «Буфет». Он уже почти добежал до асфальтовой дорожки, идущей вдоль стены выбеленного поверх кирпичной кладки здания станционного вокзала. Показалась лестница, металлические перила. Наперерез ему выскочили двое молодцеватых милиционеров.

Дмитрий остановился.

— Стоять! — доставая пистолет, крикнул милиционер, который бежал первым.

— Бояться, — с улыбочкой прибавил второй, расстегивая кобуру.

Из дверей вокзала выглянули несколько зевак.

— Проверка документов, — радостно сообщил первый милиционер, почесал лоб стволом пистолета и поправил фуражку.

Дмитрий хрипло проговорил:

— А что случилось?

— Кто такой, красавчик? — с угрозой в голосе продолжил допрос первый милиционер. — Как в город попал? Здесь остановки нет.

Второй в это время взмахом пистолета загнал зевак внутрь вокзала. Кто-то еще выглянул, он нарочито прицелился в любопытного. Тот исчез.

К ним, переваливаясь, как утка, ковылял проводник с залитой темной жидкостью головой и рубашкой. Чуб у него торчал дыбом. Его обогнал коротконогий начальник поезда.

— Стоп-кран сорвал! — сквозь одышку поставил он в известность милиционеров, приближаясь, голос его срывался. — Нападение... ограбление...

Раздался протяжный гудок, поезд дернулся, пронесся лязг сцепок. Состав тронулся, отъезжая. Начальник поезда и проводник на ходу вскочили на подножки.

Милиционер ловко схватил Дмитрия за рукав и заломил руку назад.

Милицейский «уазик» подпрыгивал на ухабах в темном переулке. Изредка в кабине трещала и что-то хрипела сквозь грозовые разряды рация. Дмитрий держался обеими руками за металлические стенки заднего отсека.

Завизжав тормозами, машина остановилась напротив вытянутого

белого павильона. Фарами осветились входные двери магазина. Над ними размещалась вывеска: «24 часа».

Из магазина выскочила молодая женщина в халате и переднике.

— Все нормально, отключился свет опять, сначала включили аварийку... Работает уже сигнализация.

Она скрылась внутри и тут же появилась с двумя пакетами.

Второй милиционер, не вылезая из машины, принял пакеты из ее рук в окно.

«Уазик» остановился перед приземистым зданием. Распахнулась задняя дверь. Пригибаясь, Дмитрий выбрался из машины.

— Вперед! — скомандовал первый милиционер. — И с песней.

— Запевай, — добавил второй.

Они зашли в отделение милиции.

— Кого поймали? — проявил ленивый интерес пухлый дежурный за стеклом с решеткой.

— Злостный маньяк-алиментщик, — на ходу сказал первый милиционер. — Тот, кто тебя изнасиловал, Леша.

— В составе группы, — прибавил второй милиционер для дежурного уже из коридора.

Второй милиционер выпрямился, закончив обыскивать Дмитрия. Первый бросил ему через стол куртку. Он равнодушно осматривал вещи, извлеченные из карманов Дмитрия: ключи, серая магнитная карточка, сигареты. Рядом лежали две части мобильного телефона, аккумулятор, часы и несколько мелких купюр и монет.

Комнатка освещалась огромной грушевидной лампой, выглядывавшей из пыльного матового абажура. Стол, стул и металлический засыпной сейф. На сейфе висели какие-то резко контрастные копии фотоснимков преступников. На стене сбоку от стола на кнопках держалась большая цветная фотография розовощекого упитанного карапуза. Он лежал на животе. Напряженное выражение его лица говорило, что держать голову ему еще тяжело. В руке он сжимал красный пластмассовый пистолет. Снизу фото располагалась размашистая приписка: «За работу, негры!!!»

На стуле напротив стола сидел Дмитрий. Он надевал куртку. Второй милиционер стоял у него за спиной.

Первый милиционер бросил взгляд на Дмитрия (тот оторвался от снимка младенца), согнулся пополам к ящикам стола и, не показываясь из-под стола, выбросил на столешницу какие-то бланки и листы бумаги. Потом, наконец, утвердился на стуле.

— Документы? — отрешенно задал он вопрос и локтем немного отодвинул части мобильника и связку ключей.

— Нет с собой, — машинально похлопал по карманам Дмитрий. — В портфеле остались. Украли в поезде.

— Ты мне!.. — взвился второй милиционер, но первый осадил его порыв движением руки.

— Бомж, значит? — меланхолично продолжил он опрос. — Кто такой, тебе говорят?! — его тон сменился на пренебрежительно-угрожающий.

Дмитрий молчал.

— Зачем приехал?

Дмитрий промолчал.

— Какая разница, все равно никуда не уйдет, — выдал неожиданно длинную для него фразу второй милиционер и сплюнул сквозь зубы в сторону урны.

Первый милиционер рукой ссыпал со стола деньги, часы и части телефона в выдвинутый ящик и принялся корпеть над бланком. Буквы он выводил медленно и старательно. Даже порывался послюнявить ручку языком.

— Подпиши, — сказал он Дмитрию и разворотом пальцев одной руки повернул к нему бумагу.

Дмитрий бегло пробежал глазами протокол и отметил:

— Здесь прочерк.

— Правильно, — согласился первый милиционер и задвинул ящик стола. — При тебе ничего не найдено.

— Ты еще возмущаешься, — прошипел позади второй милиционер

и нанес Дмитрию короткий удар дубинкой по затылку.

Голова Дмитрия опала.

— Ну, вспомнил, кто ты?! — заорал второй милиционер и, войдя в раж, еще дважды ударил Дмитрия дубинкой по голове.

Дверь распахнулась, вдвинулся улыбающийся пухлый дежурный.

— Быстро вы разобрались, — сказал он, потирая ладошки.

— А ты как думал, Леша, — довольно протянул второй милиционер и похлопал дубинкой по ладони. — Заходи — не бойся, выходи — не плачь. У нас так.

— Вот здесь, — ткнул пальцем первый милиционер в пустую графу и сунул Дмитрию в руку авторучку.

Словно в награду, он подбил щелчком, подвинув к Дмитрию, пачку сигарет. Дмитрий с трудом расписался.

— Молодца, — вновь выдал оценку пухлый дежурный.

— Посидишь в обезьяннике, — мягко сказал первый милиционер. — Мозги прочистятся, может, и вспомнишь. До выяснения.

Второй милиционер за шиворот поднял Дмитрия, встряхнул и толкнул дубинкой в спину.

— Пошел!

Дмитрий привалился к косяку и получил пинок под зад от дежурного.

«Ничего... Одежда хорошая, куртка кожаная... Туфли...» — услышал Дмитрий пришепетывающий голос.

Он лежал в полутьме на цементном полу. Шепелявый выпрямился и передал назад сигареты. Закончив обшаривать карманы и охлопывать Дмитрия, он содрал с него куртку.

— Туфли оставь. Подними его, — приказал кто-то невидимый.

Дмитрия приподняли и усадили спиной к стене между голыми нарами.

К нему вплотную приблизилось круглое лицо, покрытое рытвинами оспин.

— Почему ничего не принес, мужик?

— Кто такой? — спросил кто-то невидимый позади круглолицего.

Дмитрий оперся о пол ладонями, чтобы не съехать набок.

— Задержали, — выдохнул он и не узнал свой голос.

— Чмо, — безразлично сказал круглолицый.

Удар, почему-то с хрустом, и голова Дмитрия упала на грудь.

Желтоватый свет единственной лампочки померк.

Он оторвал щеку от цементного пола и, жмурясь, посмотрел через плечо. Утренний свет падал на пол и на его спину вытянутым перекрещенным четырехугольником.

Узкое окно, забранное решеткой, располагалось под потолком, словно щель в окрашенной зеленой масляной краской стене. Он сел, сморщил нос от резкого запаха немытых тел. На голых нарах спали вповалку люди. Дмитрий поднялся, опираясь спиной о стену, и повернулся к воздуху.

Открылся «волчок», показался припавший к нему глаз, лязгнули ключи, взвизгнула несмазанными петлями тяжелая железная дверь.

— Выходи! — раздался голос одновременно с дробным стуком железа о железо. — По одному. Руки за спину. Встать! — Милиционер ударил ногой под дых крайнего из лежащих. — Не гнуться, — прибавил он, наблюдая за тем, как тот поспешно вставал.

— На зарядку, становись, — шутливо прибавил другой милиционер из прохода.

— Выгоняй! — донесся зычный голос.

Впереди Дмитрия вышел кто-то в его куртке.

На заднем дворе, окруженном забором из бетонных плит, выстроились задержанные.

Вдоль не отличавшегося четкой линией построения прошелся пузатый милиционер, похожий на пингвина. Он выпячивал обширную грудь, стянутую мундиром, как корсетом, чтобы хотя бы уравнять ее в вертикальной плоскости с животом. При этом ему приходилось слегка заводить руки назад, и создавалось впечатление, будто он привык к тому, что его часто водили под руки.

Пузатый милиционер остановился напротив Дмитрия и его рыжего соседа, стоявшего крайним, и посмотрел в бумаги, которые он извлек откуда-то из-за спины.

— Вы, двое, вышли, из строя. Этих забирай!.. — повысил голос он для человека неопределенной национальности с хитрым выражением лица и лбом, прикрытым темной челкой.

Тот, картинно жестикулируя, оживленно беседовал в воротах с милиционером, который лениво опирался обеими руками на автомат, висевший у него на груди.

Услышав зов, чернявый поторопился к шеренге, салютуя обеими руками пузатому. Подойдя к нему, он обменялся с пузатым рукопожатием. Они перебросились короткими фразами, рассмеялись, и пузатый махнул рукой в сторону Дмитрия и его соседа.

— Поступаете в распоряжение, — сощурившись, сказал пузатый. — Кормить будут. Чего уставился? — Он упер взгляд в Дмитрия. — Давай отсюда, пошел...

Дмитрий и рыжий пошагали за чернявым. Сзади их конвоировали двое молодых милиционеров.

— В автобус пусть садятся, — бросил чернявый на ходу конвоирам и задержался с милиционером, дежурившим в воротах.

Они дружески пожали руки, громко рассмеялись, и чернявый, хлопнув милиционера по плечу, заспешил со двора отделения милиции.

Небольшой автобус стоял в тени купы ив. Дмитрий и его сосед по шеренге остановились у открытой двери автобуса. Милиционеры-сопровождающие маялись рядом.

— Чего стоите, э?.. Я, по-моему, сказал, что делать, а?

Носком остроносого ботинка чернявый с размаху пнул Дмитрия пониже спины, вызвав взрыв хохота у милиционеров.

Попадая то в одну, то в другую колдобину разбитой грунтовой дороги, автобус въехал на территорию недостроенного коттеджного поселка. Ворота закрылись позади, вахту несли солдаты. Поднимая клубы пыли, автобус проехал в глубь стройплощадки и осадил у бытовок. Невдалеке стояло несколько машин, среди них два джипа с наглухо затонированными стеклами.

Чернявый выскочил первым и прошел в бытовку. Дмитрий и его рыжий сосед вышли следом.

Их принимали двое мрачных мордоворотов в черной форме охранников. Встреча оказалась недружественной. Дмитрий и рыжий, едва успев спуститься на землю, получили по удару кулаком в лицо. Рыжий выстоял, Дмитрий упал. Первый мордоворот, нанесший ему удар, оскалился и повернулся всем телом к напарнику. Тот скривился, признавая поражение.

— Упал, отжался, встал, — неинтонированно отстрелил фразу первый мордоворот.

Дмитрий поднялся с колен.

— Пошли.

Первый мордоворот движением одного указательного пальца показал направление вдоль каркасов недостроенных особняков.

Работа кипела почти на каждом объекте.

Первый мордоворот остановился у одного из домов и свистнул. Откуда-то выскочил на полусогнутых суетливый прораб невысокого роста.

— Тебе, — свысока бросил мордоворот прорабу. — Выжать соки! — ухмыльнулся он.

Второй мордоворот медленно развернулся, шагнул и выдернул из кучи песка совковую лопату. Сделав неожиданно резкое движение, он швырнул ее в Дмитрия.

Дмитрий успел перехватить лопату в воздухе за черенок. Мордоворот, слегка наклонив голову набок, присмотрелся к Дмитрию. Он поколебался, но приближаться к Дмитрию все же не стал.

Мордовороты медленно удалились в обратный путь.

— На раствор становитесь, — заговорил прораб умеренно начальственным тоном и откашлялся.

Он поманил новых рабочих за собой к растворомешалке и большому, сбитому из досок ящику, стоящему на земле. Рядом, у кучи с пес-

ком, лежало несколько мешков с цементом.

— Мешайте и носите туда. — Прораб указал на стену дома, на которой трудились двое каменщиков, похоже, азиатов. — Ты, молодой, — обратился он к Дмитрию, посмотрев на его разбитое лицо, — сбегай за носилками. Рыжий — старший. Работать, быстро! — неожиданно резко пролаял прораб.

Дмитрий отбрасывал лопатой песок на сетку от кровати, просеивая его. Сетка, подпертая двумя досками, удерживалась в наклоненном положении.

Рыжий напарник механически замешивал раствор в ящике и бросал его в крутящуюся растворомешалку.

За ними издалека наблюдал солдат с вышки у забора. Он сидел на стуле, ноги его лежали на парапете. Автомат стоял прислоненным к фанерной стене небольшой каморки.

Оттягивая руки, они таскали груженые носилки. Под туфлями Дмитрия чавкала грязь.

Подъехал самосвал. Прораб свистнул им. Дмитрий и рыжий встали в цепь с азиатами, разгружая кирпич.

Солдат вылез из-за руля машины, присел на доски и закурил.

Из-за недостроенного забора показалась бригада азиатов в истрепанных спецовках. Они тащили длинные трубы на плечах. Концы труб раскачивались, провисая.

Вечером у освещенного стола под навесом всем раздали кашу в алюминиевых тарелках. Дмитрий и рыжий сели в сторонке на груде кирпичей. Ложки Дмитрию не досталось, и он черпал кашу пригоршней, облизывая пальцы.

Азиаты оккупировали весь стол. Они наливали чай из чайника, нарезали ломтями хлеб. Один выставил солонку.

Двое азиатов, быстро проглотив кашу, двинулись к колодцу. Один сбросил вниз ведро, зачерпнул воды и вытянул воротом ведро наверх. Они принялись мыть ноги.

— Закрыть на замок! — пролаял издалека прораб. — Уроды, воду испортите.

Один из азиатов подскочил и исчез в бытовке, появился он с навесным замком. Пока он замыкал проем колодца, прилаживая перекосившиеся дверцы, все смотрели на чистюль, которые вытирали ноги о траву.

Дмитрий оглянулся на рабочих у стола и вошел в недостроенный дом. На лестнице под ногами захрустели битое стекло и крошки керамической плитки.

В полутьме подвала виднелись грубо сколоченные дощатые топчаны. Вдоль стены в три яруса. На незанятых тряпья не было. На остальных валялись изодранные одеяла и матрасы.

Где-то дальше в помещении раздался надрывный кашель. Дмитрий окинул подвал взглядом и пошел на звук, потом на свет.

На земле на грязном матрасе лежал на боку больной человек. Рядом стояла лампа, удлиняя тени. Скуластое лицо с натянутой на костях пергаментной кожей казалось мумифицированным. Перед азиатом лежала расстеленная газета, он харкал на нее после каждого приступа свистящего кашля. В перерывах он болезненно морщился и хватался за горло.

У изголовья ложа помещался куб из кирпичей. В верхнем ряду в кирпичах выдолблены бороздки, в их углублении уложена раскаленная докрасна спираль. Конец ее оканчивался шнуром, который извивался, теряясь в темноте. Азиат дотянулся до закопченной до черноты жестяной кружки, хлебнул темную жижу и с натугой проглотил, двигая огромным выпирающим кадыком.

Дмитрий молча стоял над умирающим.

— Вы передадите письмо в Самарканд? Вы можете выходить?.. Здесь адрес. Я очень прошу вас...

Узбек говорил с трудом. Он вытащил из-под ватника обтрепанный конверт. Дмитрий присел на корточки и принял конверт.

— Передадите?

Узбек искательно заглядывал в глаза.

Дмитрий кивнул.

— Спасибо вам.

Кашель не дал узбеку продолжить. Грудь его заходила ходуном, из-под рубашки торчали ребра с натянутой, как на барабане, кожей.

Дмитрий подтянулся на руках и осторожно перевалился через забор.

Он долго бежал между луж по разбитой колее просеки в лесу. Светила луна в разрывы облаков. Ветер качал высокие деревья по сторонам. Остановился он на развилке — поперек шла высоковольтная линия. Он потрусил под опорами.

Показались одноэтажные дома. Кое-где горел свет. Пробегая мимо бетонного прямоугольника, слегка выдающегося над землей, он бросил взгляд на человека. Торс и голова мужчины виднелись на поверхности, остальная часть тела скрывалась в люке. Казалось, что человек вкопан в землю, как бюст.

Дмитрий остановился, чтобы отдышаться. Человек, прищурив глаза, смотрел и молчал. На вид ему было лет пятьдесят. Дмитрий приблизился. Из открытого люка парило.

— Занято тут, — сказал бомж из облака, упреждая вопросы. И тут же поинтересовался: — Прохладно?..

— Да, — поежился Дмитрий и провел руками по плечам, обхватив их.

— Ночами холодно... — согласился бомж. — Курить нету? Или не куришь? — И с легкой ехидцей прибавил: — Бегун?

— Не курю. Нечего.

Дмитрий снова поежился.

— Покурить бы...

Бомж почесался.

— А ты танкист?

Бомж рассмеялся.

— Спускайся. Здесь отопление.

Бомж скрылся в отверстии. Дмитрий заглянул внутрь. Неверный свет какого-то масляного светильника из глиняной плошки освещал жилище отверженного. Тряпье, мешки, сумки на переплетении труб и вентилей.

— Лезь, — снова пригласил гостеприимный бомж и обвел одной рукой свои владения; во второй он держал старый радиоприемник. — Тоннель, вишь, начальству из Кремля копали в войну, — сказал он, похохатывая. — Выводить их. Нарыли коммунисты ходов...

— А чего на юг?

— Так чтоб тепло им было, — снова хохотнул бомж. — Вода горячая у меня здесь.

Он хлопнул ладонью по широкой трубе, на которой сидел.

— Так тут, наверное, и запасы питания должны быть. Для старшего комсостава.

— Смекалист ты, парень, — засмеялся бомж и полез в нишу за свертком. — Размещайся с комфортом.

Дмитрий методично жевал краюху хлеба, припивая жидкость из вздутого пакета сока.

— Сергей Петрович, — представился бомж, оторвав ухо от радиоприемника. — Тебя как величать?

— Дмитрий, — с трудом выговорил он, чуть не подавившись.

В провал забора на свалку заезжали машины. Несколько других разгружались, вываливая мусор недалеко от въезда. Ветер носил, играя, пакеты, обрывки бумаги, пыль. Местами мусор тлел, распространяя гарь.

Дмитрий потер пальцем под носом: сладковатая вонь пропитывала все вокруг.

Издалека к машинам брели, согнувшись к земле, люди. Вороны стаями летали над ними, громко каркая.

— Клондайк, — сказал Сергей Петрович.

Они миновали ржавый бульдозер с кабиной без стекол. Перед его скребком высилась волна закостеневших отходов. За ними привязалась собака, она, не отставая, трусила позади. Ее лохматая, видимо, белая, но грязная шерсть собралась в сосульки. Одно ухо, надломленное, висело.

В проеме дощатой халабуды, обитой полиэтиленовой пленкой, наружу торчали босые ноги. Рядом горел костер.

Дмитрий и Сергей Петрович подошли к огню.

Еще один человек, завернувшись в одеяло, спал ничком у костра, словно мертвый.

Рослый бомж, еще не потерявший человеческого облика, пересматривал небольшую груду тряпья. Он отбирал целые вещи. Их он прятал в мешок.

Пожилой бомж с вытянутым изможденным лицом разгадывал кроссворд.

Как в тумане — в дыму, — Дмитрий бродил по свалке с рослым бомжом, стариком интеллектуалом и Сергеем Петровичем. Сзади неотступно плелась собака.

— Я раньше работал. А потом уже пил, — говорил рослый бомж Дмитрию. — Здесь теперь трудимся. — Он усмехнулся. — Ты не боись, здесь можно прожить, — убеждал он, в общем-то, себя. — Продуктов хватает. Вещи. Можно продать или еще чего...

— Когда машины приходят с мусором с чердаков, — пожилой бомж, заглядывал снизу Дмитрию в лицо, — старые книги бывают, письма. Раритеты разные.

— Деньги даже попадаются. Главное припрятать, — прибавил рослый.

Он нагнулся и вытащил из месива под ногами яркий детский комбинезон.

— Совсем хороший. — Он разгладил комбинезон руками. — Домой отнесу, Ванечке.

— Я в город пойду, — сказал Сергей Петрович. — Пристроюсь где-нибудь, работу поищу.

— В яму свою, бутылки собирать, — усмехнулся рослый.

— Чего сразу, у меня и документы есть! — оскорбился Сергей Петрович.

— Ладно, иди... Ждут тебя. Спрашивают: «Когда вы к нам, Сергей Петрович?» А ты откуда?

Рослый остановился и повернулся к Дмитрию, остальные тоже посмотрели на него.

— Из Москвы.

— А чего сюда подался? На лето на юга пробираешься? — не успокаивался рослый.

Дмитрий кивнул. Они опять побрели среди развалов.

Их сидело семеро вокруг костра. Языки огня вырывались к лицам бомжей, искаженным безумным весельем. По кругу ходила стеклянная банка с мутной жидкостью.

— Пей, пей, не задерживай! — открывая беззубый рот, приговаривал сосед Дмитрия каждому, у кого оказывалась банка. — Пей, пей, не задерживай тару...

Дмитрий выпил, поморщился, передал посудину следующему. На газетах лежала какая-то снедь.

Старик с изможденным лицом коптил над огнем стеклышки. Он держал их в пламени плоскогубцами и поплевывал на пальцы, меняя руки.

— Завязывай, Михалыч, шашлык свой! — неожиданно закричал на старика угрюмый бомж припадочного вида.

— Скоро солнечное затмение, — извиняющимся голосом проговорил старик, вскинув голову, — если погода будет хорошая, увидим. Если жечь не будут, — пробормотал он и махнул в сторону чадящего дыма свалки.

— Кому, кому это нужно?! — не унимался припадочный. — А?! Ты скажи!..

— Я завтра ухожу, — сказал Сергей Петрович. — Пойдем вместе, вместе легче, — предложил он Дмитрию.

— Начну, обязательно начну все заново, — твердил опьяневший рослый бомж. — Чего, она примет меня... Примет, конечно. Обязательно. Я и вещей набрал сколько. Надо начать, начать!..

— Замолчи ты с проповедью своей! Не в церкви... — сказал худощавый, жилистый высокий бомж и прикрикнул на дворнягу: — Пошел отсюда, шелудивый!

Он взял в единственную руку палку и замахнулся на нее. Однорукий сидел на корточках, один рукав его пиджака болтался, под пиджаком виднелась гимнастерка.

Собака отбежала, залегла позади Дмитрия. Он бросил ей хлеба. Ее умные черные глаза слезились.

— Голодная она, — сказал, покачиваясь сидя, старик. — Надеется, помогут ей люди. Хозяйская.

— Все равно не протянет долго, — скривился однорукий.

— Здесь долго не живут, — вымолвил Сергей Петрович.

Они все так же сидели в кругу у костра. Только пара человек уже валялась навзничь валетом.

Над компанией у костра нависли трое крепких молодых ребят. Один из них поигрывал цепью.

— Работайте, машины пришли. Не стемнело еще. Или вас заменить пора? — процедил парень с хищным узким лицом.

Общее молчание прервал однорукий.

— Сейчас, — сказал он, не поднимая головы.

— Что ты сказал? — оскалился парень. — Неровно дышишь?

— Говорю... — набычился однорукий.

— Подождите, мы уже идем, — встрял, поднимаясь, старик с изможденным лицом.

Но встать он не успел, удар ногой в лицо бросил его на землю. Парень с цепью набросился на однорукого. Затем начал бить его ногами. Однорукий хрипел.

— Убьешь? — констатировал вопросом высокий парень вошедшего в раж парня с цепью.

— Ничего. Так пожалостливей будет. Пойдешь милостыню просить, — бросил парень с цепью неподвижному однорукому. — Завтра за тобой приедут.

Он еще несколько раз ударил приподнявшегося на одной руке однорукого и, бросив его, присоединился к другим парням. Они раздавали пинки направо и налево. Дмитрию досталось по голове.

Собака неистово лаяла, припадая на передние лапы.

Один из парней влез в халабуду, принялся потрошить там скарб бомжей, выбрасывая наружу тряпье.

— Вы от кого, падлы, цветмет прячете? — Он появился в проеме, выбросив на землю металлические пруты. — Что еще есть?..

Парни принялись с новой силой избивать подворачивавшихся под руку бомжей. Двух, спавших валетом, они затоптали. Продолжавшего сидеть сильно пьяного рослого бомжа один из парней с разбегу ударил ногой в спину. Рослый упал лицом в костер. Не подавая признаков жизни, он сгорал в огне с детским комбинезоном, зажатым в кулаке.

— Что же вы делаете, сволочи?! — встал Дмитрий.

Он отмахивался от парней здоровенной жердью. Один из парней вытащил пистолет.

Однорукий, уловив момент, поднялся и сзади нанес удар парню с цепью рифленым арматурным прутом, а Дмитрий выбил у другого пистолет. Парни попятились.

— Уходим! — крикнул однорукий и подхватил пистолет с земли.

Дмитрий побежал за ним.

Раздались выстрелы.

Подбегая к забору, однорукий обернулся и выстрелил через плечо. Осечка.

— Заклинило, — со злостью процедил он сквозь зубы.

Задыхаясь, они тяжело опустились на землю. Дмитрий поддержал однорукого. Собака легла неподалеку, вытянув лапы вперед и положив на них треугольную голову.

Однорукий оперся на локоть.

— Холодно. Почки у меня слабые. Отбили.

Дмитрий помог ему сесть, и тот сразу завалился на согнутые колени.

— В плену. В зиндане два месяца сидел. В яме. Избивали нас, как собак, тренировали удары. Спортсмены... Наверх выводили. Я и не выдержал, выпрыгнул... Все одно было... Руку мне отпилили. Наказали.

Он пощупал пустой правый рукав. Чуть ниже локтя — пустота.

— Бензопилой?

— Зачем бензин переводить? — странно скривился однорукий. — Обычной, разводной. А убить не убили. Даже перевязать позволили.

— Как же ты выбрался?

— Случай. Бежали мы. Наши ребята есть готовили им, а на меня они внимания и не обращали, а я приметил, где они автоматы составили. Майору за черемшой выйти разрешили, он и закрыл меня, а я полоснул очередью. Остальных ребята добили... Бежали всю ночь, чуть не сдох-

ли, потом днем спали в оврагах в зеленке, ночью шли, по ручьям. Собак опасались... — Однорукий глянул на собаку. — Две недели. А к нашим вышел я один... Камнепад. Майор в реку сорвался. Остальные замерзли... Зимой. Горы. Кавказ...

— Я понял.

— У меня тоже гангрена начиналась. Обморожение. Так я три пальца ножом срезал на ноге... Ничего бегать можно, — ответил он на немой вопрос Дмитрия.

— Уходить надо, — сказал Дмитрий.

— Надо вернуться, — неожиданно ответил однорукий, — у них в бытовке деньги есть.

Однорукий дернулся встать и, охнув, осел на землю.

— Не надо. Лежи. — Дмитрий поднялся. — Поспи пока. Я осмотрюсь.

— Тебя как зовут?

Дмитрий задумался на мгновение.

— Дмитрий.

— Василий я.

Однорукий протянул руку.

— Я вернусь.

Дмитрий пожал руку.

— Возьми. — Василий протянул пистолет. — Убьешь... их?

Он скривился.

Дмитрий покачал головой.

Однорукий посмотрел, как Дмитрий уходит, и принялся осматривать пистолет.

Они брели по проселочной дороге. Сзади трусила собака.

— Брось собаку — куда мы с ней, — проговорил Василий. — Самим жрать нечего.

— Пускай... Да и как ее бросишь? Сама идет с нами.

— Пристрелить. Пусть не преследует.

Однорукий поднял палку. Собака отбежала, но не ушла.

— Не надо.

Дмитрий удержал руку однорукого, а собака опять приблизилась.

— Я с детства хотел собаку. Сначала родители не разрешали... Потом жена...

Они сидели в лесопосадке. Однорукий обессиленно привалился спиной к стволу дерева.

— Спасибо, что не оставил. Не ожидал. Никто ведь я тебе. Не было со мной такого. — Однорукий усмехнулся. — Я в плен попал: рота необстрелянная. Пацаны. Призывники. Патроны кончались. Испугались, побежали... Просили жизни... Дети еще. Нас командиры забыли. Бросили, суки! Почти вся рота в ущелье и полегла... Три дня бой шел. Окружили нас.

— Ну, иди ко мне, — подозвал Дмитрий лежавшую неподалеку собаку.

Она осторожно подошла, виляя хвостом. Дмитрий погладил ее голову, ощупал худые бока.

— Досталось тебе, да, тяжелая жизнь была? Ничего, все наладится. Теперь ты не один.

Он провел пальцем по шраму на лобастой голове, и собака сжалась.

— Как же тебя зовут? — спросил он.

Собака вскинула морду и заглянула ему в глаза.

— Мальчик... Мальчик.

Собака положила голову ему на колени и зарылась носом. Дмитрий потрепал ей уши.

— У деда в деревне так собаку звали.

— Сколько тебе лет? — спросил однорукий.

— Тридцать один.

— Молодой...

Они шли вдоль невысокого штакетника по улице одноэтажных домов поселка. Вдалеке виднелись высотные дома, труба котельной. Пригород.

Попадавшиеся навстречу редкие прохожие отворачивались.

Они взошли на крыльцо. Однорукий постучал. Занавеска в окне дернулась.

— Вы не могли бы дать что-нибудь поесть? — обратился к невидимому человеку Дмитрий. — Простите, что просим.

Дверь не открылась. Занавеска не шелохнулась.

Они прошли по дорожке от ворот к другому дому.

С шумом захлопнулась дверь.

— Милицию вызову, — донеслось изнутри.

На улице их поджидала сухонькая старушка в платке. Она вынесла ломоть хлеба, на нем пластом лежал кусок жареной рыбы.

Они присели на лавочку. В окне за блеском стекла на солнце виднелся абрис лица — человек наблюдал.

Зажатые между двумя компаниями, они сидели в зале ожидания железнодорожного вокзала. Старомодные светильники пятнами желтого света поливали унылые побеленные стены и ряды лавок, на которых сидели и лежали люди. Многие спали на узлах и сумках.

Голос из громкоговорителя пролаял что-то нечленораздельное о проходящем по второму пути товарном поезде.

Василий забылся сном. Дмитрий смотрел прямо перед собой. Мальчик лежал у его ног. Толстая женщина напротив неприязненно поглядывала на собаку, но ничего не говорила.

За несколько рядов от них встал ханурик мелкоалкогольной наружности. Он прошел по проходу вдоль стены, по пути присел, взял с пола сумку, пронес ее на несколько рядов вперед, поставил, а сам сел в стороне, не упуская сумку из виду. Владелец сумки, тучный мужчина с багровым лицом, продолжал с присвистом храпеть.

Ханурик подождал еще немного — обворованный не просыпался, — вернулся за ношей, тем же движением присел на ходу и понес сумку к выходу в соседний зал.

Дмитрий с Василием догнали его у табло расписания на пустынном перроне. Дмитрий протянул руку — сзади вора припирал Василий, — и тот отдал сумку.

Они заскочили в электричку. Двери захлопнулись, поезд тронулся, станция, на которой Дмитрия схватили менты, осталась позади. В тамбуре курили двое работяг.

В вагоне Дмитрий и Василий ели бутерброды с вареной колбасой. Жадно, торопясь, глотали, не жуя. Василий достал из сумки замасленную бумагу, развернул, открылся ком спрессованных пирожков.

Из тамбура, закрыв за собой дверь перехода в соседний вагон, показался босой старик с длинной седой бородой. В руках он нес два целлофановых белых пакета.

Он присел рядом с ними на край сиденья. Дмитрий посмотрел на его заскорузлые ноги, узловатые загорелые руки.

— Поешьте, — предложил он старику.

— Спасибо, сыт я. Люди накормили. Вы кушайте, ребятки. Отдохну и пойду, сходить мне скоро, — сказал старик, пристально смотря Дмитрию в лицо из-под косматых белесых бровей.

— Не отказывайтесь.

— Нет, спасибо, чужое не могу.

Он покопался в карманах брюк. Холщовый сюртук приподнялся, и стало видно, что штаны подпоясаны проволокой, закрученной узлом.

Старик протянул Дмитрию сложенную в четвертку замусоленную бумажку, вырванную из ученической тетради в клетку.

— Молитва тебе. Возьми, не сомневайся. Дойдешь умом...

Дмитрий молча принял бумажку, спрятал в карман.

— А ты куда, старик? — спросил его однорукий.

— Дальше. Кто знает свой путь, куда он идет? Я не знаю. Ты знаешь? — вопросом на вопрос ответил старик.

Василий промолчал.

— Идя к свету, не будь зол, будь справедлив, — выговорил старик для Дмитрия и поднялся. — Тот не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы...

Он пошел по проходу, широко расставляя ноги, с высоко поднятой головой и прямой спиной.

В лицо Дмитрию смотрел ствол ружья. Он отодвинул рукой клок соломы от лица. Ствол не шелохнулся. Василий хотел достать пистолет, но Дмитрий придержал его руку.

Они выбрались из скирды.

Крестьяне отошли на несколько шагов. Бородатый с ружьем, постарше, в фуражке с голубым околышем. За поясом у него торчала нагайка. Второй, по всему — сын, крупный детина с выдающейся вперед челюстью. С обрезом, полускрытым в огромной пятерне.

— Потравили солому, скирдятники, — утвердительно начал беседу бородатый.

— Отработаем, если покормите, — произнес Дмитрий.

— Поработаете, значит... — размышлял бородатый.

— Так случилось, — сказал Василий, — двое суток не ели. Из диеты пора выходить. А что, солома большая ценность?

— Украли тут у наших... — неопределенно пробасил бородач и кашлянул в кулак. Ружье он не отводил в сторону. — Для нас все имеет цену. Где вы — знаете?

— Нет, — ответил Дмитрий.

Детина сам себе кивнул головой.

— Что вы все лезете к нам на юг? Алкаши московские.

— Мы что, границу перешли и не заметили? — прищурился Василий.

— Да нет. Россия тут. Другая только, — отрезал бородач. — Городские? Небось, не сеяли и не пахали никогда?.. На готовом.

— Мы поработаем, — повторил предложение Дмитрий.

Мужики переглянулись.

— Ладно, поехали, — решил старший. — Руки нужны.

Молодой вырвал волосок из ноздри и двинулся к мотоциклу с коляской.

Мотоцикл осадил перед каменным домом.

— Собаку на цепь?

Бородач медленно выбрался из люльки, кивнув на Мальчика.

Дмитрий уже стоял на земле, он спрыгнул с люльки. Василий сидел в седле позади детины.

Мальчик понял и отбежал в сторону.

Донесся утробный визг свиньи.

Вошли во двор. Хата с этой стороны мазаная, чисто выбеленная. Напротив — летняя кухня из кирпича. Двор заплетен виноградом. Цементный пол. За калиткой, ведущей в огород, — брезентовый шатер над столом.

— Идите поешьте, — сказал бородач.

И сухая старуха, до того молча ожидавшая, стала собирать на стол.

На задворках, в начале огорода, дородная жена старшего сына, стоя у дощатого мокрого стола, промывала в тазу длинные слипшиеся полосы кишок. Старенькая хозяйка помогала. Еще одна женщина резала кур. Она чиркала курицу по шее ножом и бросала ее на землю. Иногда они продолжали еще бегать без головы по грядкам, падали и дергались в конвульсиях.

Хозяин-бородач в стороне запрокинул овце голову вверх и полоснул по горлу.

Дмитрий свежевал овцу, подвешенную на перекладине за задние ноги.

Хозяин внимательно наблюдал за движениями его ножа.

— Аккуратнее. Плавно веди. Чулки, видал, как бабы снимают, городской ить? Или снимал?.. Самому оно-то поинтереснее. — Он хитровато улыбнулся в усы. — Так и работай. Шкуру занесешь в кухню. На козлы повесь.

Донесся вой коровы.

С огорода во двор зашел боец в окровавленном клеенчатом фартуке. На поясе у него висел блестящий тесак. Он нес кастрюльку, полную свежей крови. За ним вошел Василий. В калитку видно, как помощник поволок по земле свинью.

— Одним ударом, — похвастался боец. — Прямо в сердце. Добрый хряк. А Тимошку саданул, правда, копытом. Держит он, умелец...

Он обернулся назад, не в силах сразу прекратить распекание молодого помощника.

Боец налил из кастрюльки в граненый стакан крови и предложил хозяину. Бородач с кряком выпил. Боец снова налил и тоже выпил крови.

— Попробуешь? — предложил он Дмитрию и вновь наполнил стакан.

Дмитрий выпил в несколько глотков.

— Молодец. Закваска есть.

Он хотел налить Василию стакан, но тот отказался. Боец достал из-за пояса тесак и аккуратно провел большим пальцем по лезвию.

Снова донесся вой коровы.

— Я кувалду ей перед яслями положил наверху, — сказал он хозяину. — Пусть привыкнет. Чует буренка, что скоро ее время.

— Кровь чует, — согласился хозяин.

По соседству раздавались веселые крики. Суетились люди, строился дом. Таскали крупные саманные кирпичи. Бегали пацаны с тачками.

— Давай, жена, — сказал хозяин, отведя взгляд от стройки и посмотрев с прищуром на диск солнца. — Обедать пора людям. Вырежи, Степан, из спины пару ломтей, — обернулся он к бойцу, — хозяйка зажарит.

Боец кивнул и пошел к калитке.

Дмитрий присел на маленькую скамеечку. Собака рядом жадно ела. Иногда она отрывалась от лоханки и смотрела на Дмитрия. Он кивал ей.

— Ешь, Мальчик. Впереди другая жизнь.

Дмитрий, голый по пояс, убирал навоз в свинарнике. Он углубился уже на один штык лопаты.

Хозяин прошел мимо, присматриваясь к Дмитрию. Прибрал упавшие грабли, прислонил к стене сарая под навесом. Остановился.

— Дом младшему строю. Пусть рядом живет. До дождей под крышу вывести надо... К дедову пристраиваем. А то что? Жил в городе, на заводе вкалывал. Токарем.

— Городской, — улыбнулся Дмитрий и вытер пот со лба тыльной стороной ладони.

— Бес попутал, — жевнув бороду, согласился хозяин. — Умные же все. Ничего, колхоз загнулся совсем уже, сами будем теперь.

Дмитрий вышел за огород. Он не закрывался забором, просто оканчивались грядки, на краю последней росло несколько кривых абрикосов и столетняя акация. А дальше начиналось поле. Бескрайнее. Непаханое разнотравье степи. Зудела тишина. Вдали ветер мел пыль стеной. Несся круглый куст перекати-поля, оторвался от земли, перелетел, не смог зацепиться колючками за бугор, покатился дальше.

Прямо на Дмитрия из степи стеной двигался дождь. Видимым фронтом. Полосой его гнал ветер. Там, где стоял Дмитрий, еще мир и покой. Непогода разделила мир надвое.

Василий, склонив голову набок, подошел сзади, посмотрел на приближающуюся стену воды. Развернулся и ушел, выбросив окурок.

А Дмитрий ждал. Он стоял и не уходил, сложив руки на груди, ожидая стихию. Потом вытянул руки вперед, навстречу пелене, словно хотел нырнуть. Вихрь дождя накрыл его, и он раскинул руки, подняв голову вверх, весь в водной буре. Слившись с ней в единое неразрывное целое.

Шквал пролетел. Дождь закончился. Мокрый Дмитрий подошел к открытой террасе у дома.

Василий сидел с ногами на диване, покрытом матрасом в цветастом наматраснике, и ел сухую рыбу. Коротко взглянув на Дмитрия, он оторвал плавник зубами.

Крупные капли прошедшего дождя падали между ними, стекая с покатой крыши террасы.

Бородатый хозяин перекрестился на церковь, приспособленную для этих нужд из бывшего частного дома: над двускатной крышей без купола возвышался крест. Сыновья бородача стояли позади в толпе молодежи. Вход в здание украшен свежесрезанными ветвями. Люди степенно кивали друг другу, собираясь на церковный праздник.

Старики разговаривали отдельно, и бородач здоровался с каждым за руку. Приподымал кепку, приветствуя проходящих.

— Всех знаете? — подошел к нему Дмитрий.

— Нет. Здороваюсь с людьми. Церква одна на всю округу...

Дмитрий не спал. Он лежал на спине на раскладушке под звездным небом в яблоневом саду. Раздавались отрывистые песни сверчков, метались в изломанном полете летучие мыши. Млечный путь полосой высветил полнеба.

К нему подошел хозяин.

— А в Москве звезд не видно. — Дмитрий повернулся к нему, сел на раскладушке. — И ночью светло. Небо всегда закрыто.

— Не едь ты в город.

— В дороге свобода... Из ниоткуда в никуда...

Открылась дверь кухни: Василий вышел покурить. Собака тихо зарычала под раскладушкой.

Рано утром Дмитрий и Василий стояли возле сельского магазина у конструктивистского здания бетонной автобусной остановки. Микроавтобус затормозил.

Василий поднялся первым в запыленный салон. Дмитрий с собакой залезли следом. На них с враждебностью покосился мужик с желтым лицом. Все с корзинами, тюками, сумками ехали на рынок. Цыгане семьей теснились сзади с огромными баулами.

— Куда ты прешь с псиной своей? И так места нет, — не выдержал желтолицый.

Дмитрий промолчал. Больше на них никто не посмотрел.

— Понаехали! — желчно добавил желтолицый и обернулся назад в сторону семьи цыган.

Его баба цыкнула на него и что-то проворчала.

— А что? Они только наркотиками и торгуют. Ребят наших убивают.

Мужик затих под шиканье бабы.

Дмитрий пересек площадь, пропустив несколько машин.

Он подошел к зданию почты, снял трубку телефона-автомата, набрал номер, дождался ответа.

— Здравствуй... Да, я... Как вы, у вас все нормально?.. У меня — да... В общем, у вас все хорошо?.. Я не знаю... Далеко... Передай Анечке привет от меня, скажи... скажи, что я люблю ее. Скажешь?.. Да. Прощай.

Дмитрий повесил трубку, вошел в здание почты, подошел к прилавку, купил марку и конверт. Отошел к высокому столу, достал из кармана рубашки замусоленную бумажку, которую ему дал старик в электричке. Бумажку он повертел в руке и положил обратно. Вытащил измятое письмо узбека.

Он воспользовался авторучкой, прикрепленной при помощи бечевки к столешнице, переписал адрес. Разгладил письмо, сложил.

На выходе он опустил конверт в почтовый ящик.

Вдвоем с Василием они стояли у стойки раздачи в пельменной.

— С маслом или сметаной? — спросила повариха в белом высоком колпаке.

— И то, и то давай, — распорядился однорукий. — И хлеба прибавь.

Подумав, он подлил в пельмени уксус из бутылочки у кассы.

Ели они стоя.

Второй заход мимо них сделал молодой парень среднего роста. Но близко он не подходил. Попросил скороговоркой от соседнего столика:

— Оставьте поесть, пожалуйста. Хоть немного. Христом Богом прошу.

— Научился уже руку тянуть, — скривился однорукий. — Пошел отсюда.

Парень втянул голову в плечи. Он заметил взгляд Дмитрия.

— Не мылся я давно, — парень еще больше сжался.

— Сколько ходишь?

— Второй год. Сразу после детдома.

— Возьми себе.

Дмитрий, под взглядом Василия, дал парню денег.

Парень быстро поглощал пельмени за соседним столом.

На улице он спросил:

— С вами можно? Витька меня зовут.

Собака ждала у входа.

Они подождали, пока двое припоздних покупателей с песней отошли затаренные от магазина.

Площадка перед магазином освещалась неверным фиолетовым светом фонаря.

Василий кивнул Витьке, и тот остался снаружи. В магазин они с Дмитрием заскочили вдвоем.

— Стой, где стоишь! — заорал Василий на попятившегося за прилавком продавца.

Они принялись хватать с полок консервы, колбасу, коробки, все, что попадалось под руку, кидали в мешок.

Неожиданно не робкого десятка продавец разрядил в них дробовик, выглянув из-за прилавка. Посыпались банки с полок, они присели.

Василий несколькими выстрелами из пистолета загнал продавца в подсобку. Патроны кончились. Продавец, не собираясь сдаваться, высунул ствол ружья, стрельнул еще раз, особенно не целясь. Несколько дробин ранили Василия в плечо.

Василий перепрыгнул через прилавок с ножом в руке. Послышался хрип, клекочущие горловые звуки.

Выскочили на улицу. Мешок у Дмитрия перехватил Витек.

— Не надо было этого делать! — крикнул Дмитрий.

— И так искать будут, — на ходу ответил Василий. — Но теперь посложнее им будет. Нельзя в меня стрелять!

Собака бежала последней, задрав хвост.

Они сидели в машине в ряду припаркованных в узком проулке автомобилей. Дмитрий за рулем. Он отломал снизу рулевой колонки пластиковую крышку, нагнулся, соединил проводки. Мотор машины зачмыхал, но не завелся.

Василий напряженно следил за руками Дмитрия. Плечо у него было замотано тряпкой. Витек сидел на заднем сиденье, вытянув тонкую шею, руками он обхватил морду собаки.

Раздался долгожданный звук двигателя, загремело радио. Дмитрий обхватил руль руками и, вывернув его, хотел отъехать от тротуара. Он только сделал движение, взвизгнули тормоза.

Рядом с ними резко остановилась иномарка. В ней сидело четверо. В открытом окне лицом к лицу с Дмитрием наглый молодой парень.

— Стоять, мужик!

Дмитрий молчал. Они мерялись взглядами. Парень на соседнем с водителем сиденье был самым молодым в иномарке, он старательно зло хмурился.

Дмитрий сжимал пистолет, пряча руку под окном. Чеканное лицо Василия налилось кровью, в руке он уже сжимал нож.

Дмитрий осторожно перевел руку с пистолетом под рулевой колонкой, очень медленно. Во время паузы в музыке раздался металлический стук.

Радио в обеих машинах опять заиграло в бешеном ритме на одной волне.

В соседней машине начали что-то понимать. Они разом повернули головы вперед, иномарка двинулась по проезду.

Дмитрий выехал за ней.

— Заправиться надо, — сказал Дмитрий, посмотрев на стрелку.

Горела лампочка.

Мелькали дома, Дмитрий сделал еще несколько поворотов и подвернул к заправке. Василий пошел к кассе.

Небольшая очередь к обеим колонкам. Одна из машин заправилась и отъехала, внезапно на ее место без очереди подъехала черная «Волга», заскочившая под навес заправки с улицы. На стекле у нее крепилась карточка в виде российского триколора с надписью. Водитель вышел из «Волги» и пошел к окошку.

Из машины позади «Волги» выскочили трое кавказцев.

— Ты что, а?! Люди стоят, э!

Из «Волги» вышел напарник водителя. Завязалась драка. Кавказцы, пользуясь численным преимуществом, теснили тех, что из «Волги».

Водитель «Волги» вырвался из окружения и, открыв дверцу машины, потянулся за рацией, закрепленной между передними сиденьями. Крупный кавказец, вытащив его наружу, оттолкнул и вырвал провод рации из устройства.

Вытащил барсетку из машины кавказцев Василий. Дмитрий достал пистолет из-под сиденья и выскочил прикрыть его. Кавказцы, прекратив драку, молча смотрели на направленный на них ствол. «Волга» рванула с места, из окна что-то кричал пассажир.

— Правильно, ребята, поверьте, это настоящий пистолет, — успокоительно говорил Дмитрий.

Они с Василием отходили назад.

Витек подъехал поближе, распахнув дверцы машины. Собака сидела в салоне.

Они втроем стояли в павильоне у игрового автомата.

Дмитрий набирал цифры на мобильном телефоне, прикрытый спинами товарищей, и просовывал в монетоприемник проволоку. Затем достал пьезоэлектрическую зажигалку, зачиркал, мигая в прорезь.

Посыпались монеты.

— Выиграли, — обрадовался Витек, выгребая деньги из лотка.

На автомате загорелась надпись «Джек-пот» и «1000000». Мерцали огни на его панели, играла механическая музыка.

Василий заканчивал выгребать горсти монет, рассовывая по карманам, когда их обступила подъехавшая на разборки бригада. Упыреватого вида члены ее молча наблюдали за его действиями. Витек собирал монеты в небольшой мешочек.

— Достаточно будет, — наконец произнес старший бригады. — Чтобы больше вас тут не было.

На улице, не проронив ни слова, расселись по машинам. Дмитрий, Василий и Витек отъехали от павильона. Собака облаяла бригаду в открытое окно.

По степи неслось рассыпной лавой, веером несколько старых «Жигулей». За ними тянулись протяжные, медленно оседающие полосы пыли.

Витек торчал из люка с автоматом в руке.

В двух других машинах такие же восторженные парни высовывались из окон с карабинами.

Ревели моторы, в машинах орала музыка.

А громче орал Витька, но что — все равно не разобрать.

Витек заглянул внутрь салона, улыбаясь, попытался поймать взгляд Дмитрия. Тот рулил, следя за навигатором. Василий сидел рядом.

Человек десять стояли у машин в степи.

На капоте одной расстелена затертая, местами надорванная, карта-схема.

Дмитрий, щурясь от солнца, смотрел на горизонт. Он прикрыл глаза козырьком руки и продолжал всматриваться. Виднелся курган, больше никаких ориентиров не наблюдалось.

Дмитрий, упершись обеими руками в крышку капота, рассматривал карту. Он обернулся. Невдалеке виднелась свежеразрытая канава, которая оканчивалась круглой ямой, похожей на воронку. Бурая земля холмилась вдоль краев траншеи.

Со дна ямы раздался металлический стук.

— Есть!

Еще несколько человек спрыгнули в яму и принялись ожесточенно отбрасывать землю. Металлические стуки участились.

Отшвырнули лопаты наружу. Дмитрий, улыбаясь, подошел ближе. Парень на дне ямы стукнул ломом по широкой толстой трубе.

— Она!

Все собрались посмотреть.

— Закончили курить, — сказал Дмитрий.

Парни побросали сигареты.

— Отошли... Давай, Витек!

Собака закончила патрульный круг и вернулась к Дмитрию.

Витек подошел к краю, примерился и дал очередь в глубь ямы из автомата. Вверх вырвался фонтан темной жидкости.

Витек поскользнулся на насыпи, упал на спину и съехал вниз. Со смехом он выбрался из ямы, вытер лицо руками, размазав грязь. Он содрал с себя мокрую рубашку, отер ею автомат и бросил ее в яму.

— Пошел! — удовлетворенно сказал Василий. Прижав культей яблоко

к капоту, он резал его на дольки ножом и с лезвия по одной отправлял их в рот.

— Нефтепровод! — провозгласил, подбежав к Дмитрию, Витек.

— Продуктопровод, — поправил его Дмитрий, делая пометку на карте.

— Готов к употреблению, — хмыкнул Василий.

По степи катили бензовозы. Подъехав, рабочие в спецовках в спешке разворачивали шланги. Парни помогали им. Несколько работяг с инструментами полезли в яму.

Дмитрий с Василием подошли к машине. Собака запрыгнула внутрь.

Витек радостно помахал им и побежал к неиссякающему фонтану.

Машина выехала на крутой высокий берег широкой реки.

Первой выскочила отмытая собака, белая, с блестящим металлическим ошейником.

Дмитрий вышел из машины, потянулся, остановился на краю, поросшем мелким кустарником.

Из машины выскользнула светловолосая девушка, подошла к Дмитрию, прильнула к нему.

Витек извлек из багажника огромный полосатый арбуз.

— Ребята дали с баштана, — похвастался он, видимо, не первый раз.

Сок стекал по щекам, рукам, голой груди Витька.

Девушка смеялась. Она аккуратно откусывала сахаристую мякоть.

Василий оперировал ножом и ел с него.

Витек взял еще один арбуз и с размаха хватил его о камень, выломал розовую ребристую с бахромой сердцевину и протянул девушке.

— Попробуй баранчика. Сахар.

— Переплывем? — Дмитрий, не отрываясь от скибки арбуза, смотрел на реку из-под бровей.

Девушка встревожилась.

— И за борт ее бросает в набежавшую волну... — с усмешкой промолвил Василий.

Дмитрий и Витек с криками наперегонки побежали под откос и бросились в воду. За ними спешила девушка, она остановилась на берегу у самой воды. Витек первым поплыл саженками. За ним в воду прыгнул Дмитрий.

Василий ел арбуз и ухмылялся, почесывая шею ножом.

Дорога, еще мокрая от короткого дождя. Витек за рулем, Василий рядом с ним.

Витек пересек двойную сплошную линию, обгоняя поток машин по встречной полосе. Им мигали отжимаемые к обочине встречные автомобили, предупреждая о патруле впереди, один водитель даже показал в открытое окно пальцем назад.

Из засады выбежал милиционер с палкой. Он торопился остановить их машину.

Витек притормозил прямо на осевой. Василий, смеясь, поздоровался с ментом левой рукой. Мент со смущением почесал затылок, поправил фуражку и возвратился к кустам.

Дмитрий со светловолосой девушкой сидели на заднем сиденье. Он задумчиво глядел на эту картину, расправляя мокрые волосы на затылке.

Дебаркадер на реке. Они занимали три стола на открытой палубе под зонтиками. За одним Дмитрий, Василий и Витек. За соседними — ватага парней. Терраса в основном пуста. Другие отдыхающие разместились подальше.

Подъехали машины к берегу. Из них вылезла бригада. На дебаркадер поднялись трое угрюмо-сосредоточенных парней. Они остановились около столика Дмитрия. Парни за соседними столами напряглись, некоторые встали. Собака оскалилась, шерсть ее стала дыбом на загривке.

— Садитесь с нами, — Дмитрий приглашающе повел рукой.

От ближайшего стола отделились два парня, поднесли несколько стульев, но далеко не отошли.

— Не за тем пришли... — мрачно произнес предводитель подъехавших.

— А! — понимающе откликнулся Дмитрий. — Жаль, здесь вкусно кормят.

— Я смотрю, ты тут развернулся, Донской, — продолжил не менее мрачно предводитель подъехавших.

Дмитрий ждал.

— Это наш район, — первым не выдержал предводитель.

— Да?.. Ваша территория? — осведомился Василий.

Предводитель кивнул. Он глянул на пустой рукав рубашки Василия и усмехнулся Дмитрию.

— Твоя правая рука?

— Я тебя одной левой, — стиснув зубы, процедил Василий.

— Плохо вы смотрите за ней... Что такой асфальт разбитый, одни ямы? — Дмитрий показал в сторону набережной. — Не поддерживаете.

— Значит, так?.. Ладно. Мы еще вернемся, — угрожающе процедил предводитель.

— Каток не забудьте, — проговорил Дмитрий, он напряжен, как пружина. — На нем сразу и приезжайте.

— Потру́дитесь, — добавил Василий.

— Вот мы вас в асфальт и закатаем, — предводитель развернулся и со своей свитой начал спускаться вниз по трапу. — Еще не знаете, кто за нами стоит.

Просторный зал со вторым светом, лестница наверх, дорогая мебель, в камине сложены дрова, сбоку на подставке лежат поленья.

Дмитрий подошел к эркеру. Он смотрел со второго этажа: за высоким забором видны знакомая стройка, коттеджи, разбросанные меж деревьев, вышка охранника. Прошла группа азиатов-строителей.

— Поселок пристраиваем, — донесся голос от стола.

Дмитрий обернулся.

Человек с квадратной челюстью приблизился к окну. Василий остался сидеть за столом.

— Расширяемся, — добавила квадратная челюсть. — Торговый центр будет еще.

Черноволосые люди в фуфайках внизу тащили кабель, разматывая его с большой деревянной бобины. Солдаты подъехали на тягаче, привезли громадные елки.

— Генерал командует, — дополнила челюсть.

Сзади послышался звук открывающейся двери. Вошел седовласый мужчина с военной выправкой. Дмитрий и генерал поздоровались.

Вокруг столика со стеклянной столешницей в глубоких креслах сидели двое в костюмах и с лицами спецслужбистов, квадратная челюсть и генерал — они составляли один лагерь — и Дмитрий с Василием.

— ...Мы бы, конечно, могли, — отвечал на вопрос одного в костюме Дмитрий, — но зачем?.. Трубопровод мы в безопасности поддерживаем.

— А сколько вы можете предложить? — задал Василий вопрос противоположной стороне.

— Ваша правая рука? — спросил генерал Дмитрия.

— У меня только левая, — натянуто пошутил Василий и продемонстрировал протез, постучав им о стол.

Спецслужбисты переглянулись.

— Так договоримся! — нашелся один из них.

— Нет, не нужно, — Дмитрий провел рукой по столу, сметая невидимые пылинки. — Наше предложение остается в силе. Пять процентов и доля с продаж...

Василий недоуменно посмотрел на Дмитрия.

Дмитрий в темных очках, черном лайковом плаще и с хозяйственной сумкой в руке подошел к пристройке к жилому дому. Чуть позади шли темноволосая девушка и Василий. По фасаду пристройки играли неоновая реклама и разноцветные огни.

Охранники, караулившие на углу здания, вытянулись.

Швейцар козырнул и предупредительно распахнул двери. Две девушки в синих кимоно и администраторша в черной юбке и белой блузке синхронно кланялись.

Высоколобый представительный парень в подогнанном по фигуре костюме встретил Дмитрия перед двустворчатыми дверями. Сзади него появился Витек.

Парень распахнул дверь. Дмитрий передал Витьку хозяйственную сумку и вошел в игровой зал.

— Расплатишься, — сказал он Витьку назад.

Тот кивнул и вышел вместе с Василием.

Дмитрий сел за стол рулетки в небольшом зале. Он делал ставки один. Крупье орудовал лопаточкой, супервайзер на высоком стуле следил за игрой. Рядом с Дмитрием стояла девушка. Ей принесли напиток в высоком бокале.

Персонал выстроился вдоль стены.

— Хорошо, можно открывать, — Дмитрий постучал жетоном по полированному краю стола и, закашлявшись, затушил сигарету в латунной пепельнице.

Представительный парень — менеджер казино — склонил голову. Василий вошел в зал.

— Надо пригласить кого-нибудь, — сказал ему Дмитрий. — Поиграть на открытии. На музыкальных инструментах.

— Все будет, Дмитрий Вячеславович, — ответил менеджер. — Все-непременно. Я озаботился уже.

Рядом с бассейном вокруг низкого стола, уставленного бокалами, бутылками, закусками, на диванах и в креслах располагались парни из команды Дмитрия. Сквозь проход виднелась дверь в сауну в соседнем помещении. Девки сидели на коленях у парней или на подлокотниках кресел.

Дмитрий в длиннополом черном лайковом плаще стоял у стола. Он вытащил из кармана пакетик, надорвал, насыпал белый порошок в стакан, потом понюхал напиток.

— Лучше в воду, Дмитрий Вячеславович, — сказал Витек, он поднялся. — А у вас чай.

Дмитрий закашлялся — он явно простужен, — поморщился и помешал ложечкой темную жидкость в стакане. Выпил. Опять покашлял. Махнул рукой и вышел.

В соседнем зале, где стояла пара тренажеров, Василий бросал нож в шкаф. На одной из створок висела мишень от дартса, поверх которой прикреплена бумажная мишень с черным человеческим силуэтом.

Дмитрий вышел в прихожую. Ухоженный Мальчик сидел в углу. На его шее блестел новый наборной ошейник.

Охранник заведения подпрыгнул от конторки, но при этом заунывно протянул:

— Пожар чуть в прошлый раз не случился, Дмитрий Вячеславович. Лампу трусами накрыли и забыли.

Старик дежурный молчал.

Дмитрий вернулся к дверям в первый зал.

— Витек. Не надо напиваться.

Витек встал, тряся головой.

Василий методично упражнялся с ножом. Лезвие вошло в голову мишени по рукоятку.

— Я присмотрю, — сказал он.

Охраннику Дмитрий дал денег.

— Спасибо вам, Дмитрий Вячеславович. Вы уж не беспокойтесь. Спасибо большое.

Дмитрий со стариком дежурным вышел в вечерний двор проводить гостей. Собака заскочила в салон дорогой иномарки — водитель открыл ей дверь.

Кутаясь в незастегнутый плащ, Дмитрий сел в машину.

— Дмитрий Донской, — прошептал охранник старику.

Оба стояли навытяжку.

Водитель рванул с места.

Переулками машина подъехала к старому четырехэтажному дому с несколькими подъездами.

— Останови, — приказал Дмитрий.

Он вошел в подъезд, приподняв воротник плаща. Собака следовала за ним. На площадке первого этажа он постоял, посмотрел на часы, глянул наверх, еще постоял, но подниматься не стал, вышел, спустившись по другой лестнице в задний двор дома, оказавшийся проходным.

Дмитрий остановился.

Донеслись звуки стрельбы.

Он бегом, придерживая что-то под полой плаща рукой, побежал через арку вокруг дома.

Его автомобиль был изрешечен пулями, убитый шофер лежал возле машины.

— Кто знал... куда мы едем?.. А, Мальчик? — задумчиво обратился

к собаке за советом Дмитрий и быстрым шагом пошел прочь.

В полной тишине в темноте замелькали проблески синих мигалок, отражаясь в стеклах домов.

Солнце висело в зените меж облаков.

Бригада соперников с дебаркадера — человек десять — во главе со своим бригадиром выбиралась из машин.

Василий сделал отмашку укороченным автоматом. Команда Дмитрия выровнялась в линию. Все, кроме самого Дмитрия и Василия, обнажены по пояс. И все, кроме Дмитрия, вооружены: карабины у бедер.

Витек кусал нижнюю губу.

Бойцы в напряжении стояли стенка на стенку в сжатом поле на стерне.

Разделительная полоса — грунтовая дорога. Поодаль — брошенные машины, у некоторых двери остались открытыми. Позади машин на стороне команды Дмитрия три бензовоза. Водители прятались в лесопосадке.

Бригадир с дебаркадера ступил на колею изъезженной грунтовки, оставляя позади себя изломанную шеренгу своих людей.

Дмитрий коснулся рукой автомата Василия, задержав его движение, и сделал два шага навстречу сопернику.

Предводитель противников остановился было, но подошел ближе — на дистанцию возможного разговора. Он смотрел на Дмитрия.

Тот отрицательно покачал головой.

Две группы молча стояли.

Бригадир противников не сразу, не теряя лица, развернулся и пошел к своим. Его бойцы принялись садиться в машины.

Не дойдя до машин, бригадир остановился, обернул голову назад, хотел что-то сказать. Но его спину прошила короткая очередь из автомата.

Дмитрий резко поднял вверх руку. Подавленные, растерянные противники, которые не успели сесть по машинам, замерли. Воли к сопротивлению у них не хватало.

Василий слегка поводил вправо-влево горячим стволом, он тяжело дышал от возбуждения.

Позади соперничающего клана, вдалеке, поднимая клубы пыли, прямо по полю неслись к месту встречи какие-то автомобили.

— Наши, — Василий слегка мотнул головой в их направлении, указывая Дмитрию.

Дмитрий хмурился, на его лицо набежала тень.

Противники оглядывались на подъезжающие автомашины.

В кармане предводителя бригады противников зазвучал сигнал вызова мобильного телефона.

Пара джипов затормозила в поле, пыль оседала вокруг них. Блеснули в лучах солнца тонированные стекла.

Василий подошел к корчившемуся на земле предводителю, пули попали ему в спину и бедро. Парень приподнялся на локте, захрипел, пытаясь что-то произнести. Василий выстрелил ему в голову.

Трель телефона стихла.

— Нет, не наши, — Василий, сощурившись, глядел вдаль.

Дмитрий неотрывно смотрел на него.

— В следующий раз будет думать, как с кем разговаривать, — зло бросил Василий и сплюнул на расстрелянного предводителя.

Джипы развернулись и поехали обратно. Тронулись машины соперников.

С неба посыпались сверкающие капли.

Вечернее небо стремительно темнело от заволакивавших его туч.

Яхта медленно разрезала короткие волны, пересекая водохранилище.

— Куда мы идем? — негромко пробормотал себе Дмитрий.

В руке он держал бинокль. Он стоял в рубке, глядя в окно. В стекло били брызги захлестывавших палубу волн. Позади него стояли Витек с Василием.

— Куда мы идем?.. — тихо повторил Дмитрий.

— На свет, — откликнулся рулевой. — Вон на те огни.

Опять в доме генерала те же шесть человек: двое спецслужбистов, квадратная челюсть, генерал и Дмитрий с Василием.

Переговоры продолжались.

— Ваше здоровье, генерал, — произнес тост Василий.

— Я в отставке, — поскромничал генерал.

— Такие люди в запас не уходят, — сказал один из спецслужбистов.

Все приложились к квадратным широким стаканам, в которые налита коричневая жидкость на два пальца.

Дмитрий стоял у окна.

— Правильно, — один из спецслужбистов обращался к Василию, — надо иметь гражданство одной страны, деньги зарабатывать в другой, а хранить деньги в третьей. Только не здесь.

— А жить в четвертой, — прибавил второй спецслужбист. — Мои давно за границей уже.

— Нехорошо, — покачал головой генерал.

— Помочь с документами? — усмехнулся первый спецслужбист.

Квадратная челюсть неодобрительно глянул на него.

Дмитрий смотрел вниз, за окно.

На стройку подкатил черный джип, из него вылезли и вразвалку пошли, удаляясь по дорожке, двое.

Те самые водитель и пассажир? Дмитрий тщетно всматривался.

Вечером во дворе дома хозяина-бородача, где Дмитрий с Василием работали, сидели за столом ближайшие родственники, сыновья, сам хозяин и Дмитрий. Одни мужики.

На двух металлических рассекателях на длинном столе стояли огромные сковороды, полные ломтей мяса. Одну только что поставила дородная жена старшего сына, мясо на ней шкворчало, брызгая жиром.

Хозяин разлил по граненым стаканам самогон.

Перед нехитрой жаровней на корточках сидел боец — обжаривал свиные уши, наколотые на толстую спицу, поворачивая их над огнем.

Выпили, боец для этого слегка отвлекся, но уши вниманием не оставлял. Он сбросил уши в тарелку. Женщина порезала их на куски.

— Молодец, что приехал, мы ждали, — вел степенный разговор хозяин с Дмитрием. — Дом закончили, — он кивнул на младшего сына, — а какой праздник без дорогих гостей.

Боец, вновь возившийся у жаровни, сделал неожиданное движение рукой и выхватил на свет рыжую курицу.

— Показать москаля? — он рассмеялся.

Общество обратило на него внимание. Хозяин подкрутил усы.

Боец завернул курице голову под крыло и покрутил ее в воздухе, сжав по бокам двумя руками. Отпустил, опустив на цементный пол. Курица встала на лапы, шагнула, свалилась и, как пьяная, падая и заплетаясь ногами, удалилась в темноту.

— Москалем называли державного человека. Того, кто царю служил. Не национальность это, — Дмитрий выговорил эту фразу для хозяина.

— Мы никому не служим, — сказал боец.

— Некому, — расставил акценты хозяин.

— А москвичам мы не будем, — сказал один из мужиков.

— Нет в Москве москвичей, — сказал Дмитрий. — Дыра это черная, люди едут и пропадают там, как в болоте.

— Омут, — согласно покивал головой старший сын.

— Люди едут и гинут, правду говоришь, — хозяин глянул на Дмитрия, — в городе.

— Я сам в Москве пять лет... жил, — раздумчиво произнес Дмитрий.

— Да, до денег они падки, — хозяин ткнул куда-то вверх и назад пальцем, — скоро до Урала застроят и всё будут Москвой называть.

— Все гнут спину перед ними, — горячился младший сын.

— И мы гнем, сынок, — рассудительно молвил отец, погладив бороду. — Не виноваты они, что живут у самого центра, по ним и бьют больнее... Что за люди там наверху, ска-

жи? — повернулся хозяин к Дмитрию. — Народ вымирает, а они все о деньгах: думают, деньги главное... зарплаты, пенсии... — Он в сердцах сплюнул под стол. — Вы землю отдайте! Людям веру надо вернуть. В справедливость. Все забрали. Всем распоряжаются... И не пай какой-то — бумажку — отдай, а землю. Чтоб моя была, от колышка до колышка — вот она!

Старший сын стукнул кулаком по столу.

— Скупают землю — колхозами! Поди, о крепостных опять мечтают. Чтоб мы на них горбатились!

Старушка суетилась с тарелками позади стола. Она вскинула остренький подбородок и потуже завязала цветастый платок.

— Простить им надо, не ведают, что творят, Москва эта...

— Плохо, что одни мы все время прощать должны, — вздохнул хозяин. — Одни и те же всегда. Так и не выдержать можно...

— Идите в дом, ребятки, прохладно же.

— Сейчас, мама, ты иди, присмотри там.

— Да все готово. Заходите.

Хозяин погладил ее ладонью по спине, старушка ушла. Он еще разлил, передал бутыль на другой край стола.

— Всякой земле хозяин нужен... Вот у нас, так между нашим колхозом и этим... «Сорок лет Октября» (один из мужиков кивнул ему), само по границе, дороги был километр, не больше, — хозяин посмотрел куда-то в сторону, вспоминая. — И всегда тот километр не отсыпан был хрящом — не проехать в дожди. Ничья земля потому как. И до сих пор так. Пока хозяин не придет, ничего доброго не видать.

Все молчали.

Дмитрий смотрел на звезды.

— Ну, прошу в дом, люди дорогие, — пригласил хозяин.

Они сидели за столом в просторной комнате. В печи горели дрова.

— Землю никто не отдаст. Самим брать надо, — отрезал хмурый парень с казацким чубом.

— У твоих, Михал Евсеич, сколько гектаров было? — спросил один из мужиков у хозяина.

Бородач махнул рукой.

— А у нас мельница была.

— Помещик, — улыбнулся хозяин.

— И у деда земли много было, — сказал чубатый парень. — Маслобойня.

— Атамана надо своего, не этого придурка ватного от администрации!.. Вареные мозги, — зло проговорил боец.

Мужики затянули старую песню про казака Дорошенка. Который идет впереди отряда...

Утром Дмитрий сидел с хозяином на лавочке перед палисадником.

— ...Материалы подвезли, — продолжал разговор хозяин, — спасибо тебе, Дмитрий. На тот год к Пасхе закончим. Обнова, церковь будет загляденье... Издалека маковку увидишь...

Дмитрий смотрел на высокий пирамидальный тополь.

— Отец всю жизнь работал, не дождался куполов... — продолжал хозяин. — Работали, как каторжные, к ночи мокрый от головы до ног, говорил: упасть бы только на дерюгу... Пенсию дали, подачку... Воевал, плен, концлагерь... Потом Сибирь, лагерь. Восемь лет... Всю жизнь говорил, что сам завербовался...

Ветерок колыхнул крону дерева, позади показалось солнце.

— Бросай, — хозяин помял бороду.

— Не я начинал...

— ЧЧВ... Человек человеку волк?.. Одиночка — слаб... Но разве только в банде можно выжить в этом мире?

— Мы не рабы. И я — человек.

Хозяин отвернулся и закурил.

— Как иначе? — спросил Дмитрий. — Когда волки вокруг.

По немощеной деревенской улице к ним приближалась маленькая девочка, катившая перед собой детскую коляску с куклой.

— Вы можете моим мужем быть? — обратилась она к Дмитрию. — Нам нужно, — девочка поправила одеяло в коляске, — в школу идти скоро.

Девочка улыбнулась и покатила коляску дальше.

— Отец у нее погиб, — сказал бородач, когда девочка удалилась на достаточное расстояние. — От водки.

Свет проникал в кабинет на первом этаже из давно не мытого окна.

— Я понял, — прозвучал голос Дмитрия. — Достаточно.

Он в плаще сидел во главе стола. Собака разместилась у его ног. Она походила на полярного волка с одним отвислым ухом.

Василий развалился на кожаном диване.

По левую руку от Дмитрия, набычившись, нависали над столешницей трое парней свирепого вида. Напротив них, по правую руку от Дмитрия, сжался молодой парень со следами побоев на лице. Он ожидал решения своей участи.

Дмитрий медлил, он взвешивал все сказанное обеими сторонами конфликта. Томительно тянулись секунды. Наконец Дмитрий произнес вердикт.

— Я ему верю, — он взглянул на забитого парня, и тот закрыл глаза.

Обе стороны конфликта поднялись. Троица головорезов вышла. Парень, мелко тряся головой, беззвучно благодарил.

— Иди уже, — процедил Василий и вышел за дверь.

Несчастный удалился следом.

Дверь опять открылась, вошли двое. Сзади них показался Василий. У одного из вошедших смуглое лицо с бегающими черными глазами. Смуглый обежал комнату взглядом.

— Общий привет.

— Здравствуйте, — ответил Дмитрий.

Второй из пришедших парней промолчал.

— Дмитрий... Там можно ресторан купить. Недорого, — сообщил за вошедших парней Василий.

— Долг, — подтвердил смуглый. — Вам нужно?

— Сложно сказать... — проронил Дмитрий. — Мне отъехать надо...

Он кинул взгляд на настенный календарь.

Василий недоуменно посмотрел на него.

— Ладно, поехали, посмотрим. А ты останься, — бросил Дмитрий собаке.

— Поедем на нашей, — предложил смуглый.

Машина выехала на узкое шоссе и понеслась между домами дачного поселка за однообразными зелеными заборами.

Смуглый сидел за рулем, рядом с ним Василий. Дмитрий и молчун — на заднем сиденье.

Остановились на небольшой площадке, уставленной ларьками и павильонами. Рядом с железнодорожной платформой.

Они подошли к двухэтажному зданию советской постройки.

Смуглый отпер дверь ключом. Она скрипнула, обвиснув на петлях. Они по одному прошли в зал. Разбитое оборудование, разломанная мебель, куски штукатурки на полу, стекла, битый кирпич.

Над сценой под потолком на железном крюке от люстры висел драный грязный бушлат с распростертыми в стороны рукавами. В рукава продета железная труба, толстая проволока от нее тянулась к крюку.

Вокруг царил разгром, валялись клочки ваты, рулоны туалетной бумаги, окровавленные бинты. На полу под конструкцией бурые пятна, дальше темные брызги, потеки на стене с отверстиями от пуль и запекшаяся лужа крови.

Дмитрий ее не заметил, перешагивая через вентиляционный короб на полу, и ступил в кровь.

Василий поднял несколько гильз.

— АКМ.

Смуглый с молчуном промолчали.

— Документы все есть, — сказал смуглый.

— Наверху под офисы, — это Василий сообщил для Дмитрия.

Перед отъездом Василий отошел к ларьку и, посмеявшись с продавщицей, купил маленький круглый торт. Он вернулся, держа его на плотном листе бумаги.

На обратном пути на узком шоссе между дачными домами за одно-

образными зелеными заборами их машину остановил милиционер.

Смуглый через окно передал ему документы на машину. Милиционер отошел, остановился перед машиной уточнить номер.

— Можно вас попросить открыть капот?

— Зачем, командир? — лениво отреагировал смуглый. — Там двигатель, багажник сзади.

— Откройте, пожалуйста.

Смуглый выбрался из машины и поднял крышку. Милиционер согнулся, проверяя что-то. Наконец он выпрямился и, не глядя на смуглого, произнес:

— Номер не тот. Не соответствует.

И, похлопав документами по ладони, посмотрел на смуглого.

— Из капремонта, — ответил смуглый. — Переваривали после аварии. Кузов повело.

— Почему не перерегистрировали?

— Не я занимался, Мороза тачка, по бумагам же видно, — смуглый говорил лениво, но явно подобрался.

Милиционер немного сместился в сторону, держа дистанцию.

— А Мороз почему не занялся этим?

Василий вылез из машины. Милиционер оказался между двух огней. В одной руке Василий сжимал нож с длинным узким лезвием, на ладони протеза у него лежал торт.

— Люблю тортики, — сказал он и отрезал тонкий кусок, медленно приближаясь к милиционеру. — А что, капитан, там разве что-то не в порядке? Я про железного коня нашего.

Милиционер еще немного сдвинулся в сторону, стараясь держать обоих парней в поле зрения.

Молчун открыл дверцу машины.

Василий неспешно ел тортик с ножа, методично нарезая тонкие ломтики.

— На учет надо поставить, — сказал милиционер и поманил смуглого.

— Обязательно сделаем, — согласился смуглый, подходя ближе.

Милиционер вернул ему документы.

— Вот, посмотри, пятно, — темноволосая девушка указала на низ джинсов Дмитрия.

Дмитрий стоял перед раскрытым платяным шкафом в квартире. Он нагнулся и провел пальцами по темно-бурому пятну. Растер грязь кончиками пальцев.

— Эти тоже выброси. — Он снял с вешалки старые брюки. — Я ненадолго, скоро вернусь. Убери здесь.

Смяв брюки, Дмитрий кинул их назад. Девушка хотела поднять их с дивана, но Дмитрий уже быстро развернулся, взял брюки, залез рукой в один карман, в другой, что-то нащупал. Вытащил сложенный листок, который дал ему старик, посмотрел на него. Затем извлек из-под подкладки сим-карту, нахмурился и достал мобильный телефон, вставил сим-карту.

Звонко посыпались сигналы сообщений. Он открывал их одно за другим:

«А мы устали. Дочке твоей пи**ец! Не жалко девчонку?» «Пора пожалеть. Ждать надоело». «Последний день у тебя, козел!» «Все...»

Дмитрий вертел листок старика в руке.

Красный закат охватил часть горизонта. Машина остановилась у двухэтажного здания. Быстрым шагом Дмитрий шел по темному коридору. Достал мобильный телефон, набрал цифры, но вызов не нажал, кнопки светились в темноте.

За ним трусила собака.

Он распахнул толчком дверь и попал в неосвещенный кабинет. Прошел к окну, огибая стол.

Витек встал с дивана.

Двое парней в черных кожаных куртках восседали за столом. На диване сидела девушка. Она отложила книгу.

Дмитрий открыл сейф и достал брусок купюр, упакованных в пластик.

Василий вошел в кабинет, он в упор смотрел на Дмитрия. Дмитрий положил брусок в сумку.

— Я уезжаю, — бросил он, не оборачиваясь. — Меня какое-то время не будет.

Дмитрий вытащил из ящика стола красного дерева заграничные российские паспорта, несколько иностранных. Перебрал их: Белиз, Испания, что-то арабской вязью. На всех фотографиях строгий генерал анфас. Документы полетели в огонь камина.

Огражденная высоким забором знакомая стройка, коттеджи, разбросанные меж деревьев, вышка охранника. На этот раз без солдата.

Дворец генерала горел.

Сбоку проема открытых въездных ворот лежали — руки связаны проводом за спиной — двое охранников в черной форме с шевронами на рукаве и чернявый, когда-то забравший Дмитрия из милиции. Дмитрий стоял над ними.

За бытовками, сквозь дым, в раскрытом настежь гараже просматривались три машины. Витек положил на крышу черного тонированного джипа канистру с бензином. Поплескал из другой канистры на остальные машины, пролил дорожку наружу. Швырнул канистру в гараж и закрыл ворота.

Витек чиркнул спичку о коробок, бросил на землю, дорожка загорелась. Огонь проворно забежал под ворота.

— Людей всех освободил? — спросил Дмитрий.

— Разбежались, — ответил Витек, не отрывая глаз от пожара.

— Подвалы осмотрел?

— Никого.

Дмитрий кивнул, и они вышли за пределы строящегося коттеджного поселка.

Автомобиль тронулся. Донесся звук первого взрыва.

Машина раскачивалась на ухабах грунтовой дороги, ныряла и выбиралась из ям, объезжала колдобины.

— Куда теперь едем? — спросил Витек, нагнувшись вперед с заднего сиденья.

— Куда?.. Куда?.. — тихо повторил Дмитрий.

Витек искоса посмотрел на Дмитрия, выворачивающего руль.

Дмитрий словно очнулся и, оторвав руку от руля, полез в карман джинсов. С трудом достал сложенный вчетверо листок бумажки в клетку, развернул одной рукой. Нащупав кнопку, включил свет в салоне. Поднес бумажку повыше к лампочке и пытался различить что-либо на ней.

Машина попала в выбоину, ее тряхнуло.

Дмитрий сжимал руль, несясь по ночному шоссе. Ему сигналили.

Ливень заливал ветровое стекло. Дворники бешено мотались, смахивая потоки воды.

С воем проносились встречные машины.

Вывернув баранку, он встроился в свою полосу, успев завершить обгон перед слепившим в глаза грузовиком.

Витек с соседнего сиденья вглядывался в лицо Дмитрия, выхватываемое из мрака светом фар.

Дмитрий выбрался из салона машины, которая остановилась у калитки. Витек вылез из-за руля.

Лена с Игорем стояли во дворе под соснами. Невдалеке виднелся новый стильный деревянный дом.

Дмитрий вошел на обширный участок. Лена приблизилась к нему.

— У тебя все хорошо? — спросил он ее.

— У меня все хорошо.

— Надолго дом сняли?

Лена машинально кивнула. Потом прибавила:

— Достроили.

— Хорошее место... Тихо... Что же ты, дрянь, поперлась за шмотьем?! Мало я тебе денег оставил?!

Дмитрий хотел ударить ее по лицу, но удержался.

Лена испуганно отпрянула и заплакала. Игорь не двинулся с места.

— Ты... Ты! Ты! Это все ты!.. Прости, прости, Дима, — она поймала его руку и прижала ее к своей груди. — Я же не могла ничего сказать, они слушали!..

Рыдания трясли ее.

— Она там, — она с трудом смогла указать пальцем на дом.

Девочка сидела перед экраном компьютера в небольшой комнате, обитой вагонкой, на втором этаже.

У нее очень коротко остриженные волосы.

Дмитрий осторожно подошел сзади, половица скрипнула, но девочка увлечена. На экране метался человек в подземелье.

Дмитрий закрыл ей глаза ладонями. Она обернулась и прижалась к нему.

— Папа! — она дышала ему в живот.

— Анечка!..

Он подсел к ней на стул, усадил на колени, посмотрел на экран. Закрыл глаза. Его пальцы размышляли, пробежав по клавиатуре. Он легко повел головой, словно стряхивал что-то из памяти и открыл глаза.

— Стрелялка?.. Не надо.

Он накрыл ладонью мышку, направляя стрелку, закрыл игру и, кликнув, удалил иконку на рабочем столе. Затем он последовательно уничтожил файлы, заходя в разные приложения.

— Игорь играет, — девочка прижалась к нему щекой.

— Ну, ничего. Ему тоже вредно. Наверное, подолгу сидит перед компьютером, глаза портит.

Она покивала с серьезным взрослым выражением лица.

— Ты, значит, не называешь его папой?

Дочь улыбнулась, засветившись. Дмитрий крутнулся на стуле на сто восемьдесят градусов.

Анечка порывисто обхватила его шею тонкими ручонками.

— Ты у меня один.

— Отметим твой день рождения?

Она покивала, не отрываясь от него.

— Я тебе подарки привез. Поехали, погуляем.

Девочка прижалась к нему сильнее. Обхватила его спину руками. На одной у нее не хватало двух пальцев.

Они вышли во двор. Витек, сидевший на корточках, преданно посмотрел на Дмитрия, встал, бросил на землю небольшую палочку, которую он очинял перочинным ножичком, и зашагал в глубь участка.

— Я сейчас, — сказал Дмитрий дочке и вернулся в дом.

— Собачка! — вскрикнула дочка, увидев белого Мальчика.

Она гладила его, разворачивая непослушное висящее ухо.

Солнце слало свои лучи на поляну, проницая кроны деревьев.

Лена подошла к дочери. Игорь пошел к дому, открыл дверь, остановился.

За деревянным забором мелькнула машина с тонированными стеклами.

Дмитрий вышел из дома с пакетом одежды в руках. Игорь спрятался за дверью и тут же метнулся в дом.

— Ну иди, иди сюда...— Здоровенный мордатый пассажир из того черного тонированного джипа держал Анечку за шею, приставив к ее виску пистолет. Один глаз его полузакрыт, его пересекает красноватый уродливый шрам от монтировки. — Твоя очередь...

Водитель джипа стоял рядом, самодовольно ухмыляясь и выпячивая и так толстые губы. Он держал на мушке Лену, затем по дуге перевел ствол на Дмитрия.

В воздухе повисла пауза.

Дмитрий сделал несколько шагов, приблизился.

— Ну, я жду, — сказал пассажир и махнул пистолетом. — Смелее.

Прогремел выстрел, рука пассажира опала плетью, его отбросило, он выронил пистолет и, опустившись на колено, завалился на бок.

В момент выстрела Дмитрий швырнул в водителя пакет и прыгнул вперед, толкнув Аню. Она упала.

Раздались еще выстрелы. Водитель приседал рядом с лежащим пассажиром, который зажимал пятерней кровь, текущую из плеча. Пуля попала водителю в колено, он скорчился и заорал от боли, пистолет выпал у него из руки. Он завопил:

— Не стреляйте! Не стреляйте!

На улице тоже послышалась пальба.

Внезапно стало тихо.

Дмитрий поднял Аню, затащил ее и остолбеневшую Лену за дерево и прижал их к толстому стволу.

Витек приближался с пистолетами в обеих руках. Дмитрий выскочил наперерез ему.

— Не убивай, — простонал водитель, пытаясь боком подползти. —

Пощади! Прости! Это не я ее! Это он... Я ее пальцем не тронул! Правду говорю!.. Не убивай!!!

Он заревел от ужаса.

— Не надо, — остановил Дмитрий Витька, когда тот уже собирался добить пассажира и водителя.

— Прощаешь? Зачем?

Витек наклонился. Он смотрел им в глаза. Затем быстро выскочил за ворота.

Раздался одиночный выстрел. Завелась машина. Еще выстрелы.

— Едем, — сказал Дмитрий Лене.

Она покачала головой.

Дмитрий подобрал пистолеты водителя и пассажира.

— Тогда иди к нему.

Дмитрий мотнул головой в сторону Игоря за окном.

Водитель отполз за ворота. Пассажир смог сесть.

С улицы, распахнув ворота ударом бампера, влетела машина. Витек распахнул переднюю дверь и наклонился к баранке. Из салона выпрыгнула собака и оскалилась на лежащих пассажира и водителя.

Дмитрий схватил дочь за руку, прикрывая собой, запихнул в машину.

— Я тебя ненавижу. — Лена побрела к дому. Остановилась, оглянулась. — Ты знаешь, что они с ней делали?!

С улицы раздались выстрелы. Дмитрий открыл дверцу, ему на руки упал Витек, рубашка его окровавлена.

— Это Василий... — прохрипел он, глаза его закрылись.

Дмитрий вскинул голову и, обегая машину, несколько раз веером стрельнул за забор, разрядив обойму пистолета. Последний раз выстрелив, он вытер лоб тыльной стороной ладони и отбросил пистолет. Он переместил тело Витька на соседнее сиденье, прыгнул за руль и дал газ.

Хлопнула дверь.

Машина взвизгнула покрышками и поехала в глубь участка, огибая стволы сосен.

— Стой! — истошно завопила Лена. — Стой!

Она побежала за машиной, подняв вверх руки, споткнулась о корень дерева и упала. Но не поднялась.

Бледное лицо Игоря было видно сквозь оконное стекло рядом с входом в дом.

Дмитрий направил автомобиль в пролет ограды между двух бетонных столбов на соседний участок. Он пробил стену, сетчатый забор повалился. Посыпалось битое стекло фар, машина взревела, выпустив струю дыма из выхлопной трубы.

Дмитрий жестами велел дочери лечь на сиденье.

За машиной прыжками неслась собака.

Им вслед свистели пули. Донесся завывающий звук сирены.

Пробив последний штакетник, машина выскочила из канавы на асфальтированную дорогу. Они уносились...

Машина влетела в зеленые насаждения, продралась сквозь них и уткнулась капотом в дерево.

Зрачки Витька остекленели. Дмитрий опустил убитого на землю и ладонью закрыл его глаза. У самого в глазах стояли слезы.

— Папа...

Анечка хотела утешить его.

Он перехватил ее руку, взял ладонь в свои и заглянул ей в лицо. На правой руке у девочки не хватало мизинчика и безымянного пальчика.

Дмитрий зарыдал, слезы покатились по щекам. Он опустился перед ней на колени, Анечка обхватила его голову ручонками. Он целовал ее ладошки, целовал пальцы, гладил лицо.

— Милая моя... Родненькая, — бормотал Дмитрий. — Ты прости меня... Прости...

Он отнял ее от себя, посмотрел на нее и обнял.

Собака сидела чуть сбоку и позади Дмитрия.

Рука Дмитрия лежала у Анечки на голове, он провел по ее коротким волосам. Вместе с хозяином-бородачем они стояли на площади перед церковью, приспособленной из частного дома. К ней уже пристраивались кирпичные стены значительно большего нового здания. Рабочие покуривали в стороне.

Сквозь распахнутые настежь двери видно, что внутри церковь полна людей.

Рядом с ней за оградкой свежена-сыпанный холмик земли с деревянным крестом, заваленный венками.

— Оставайся. — Хозяин с надеждой посмотрел на Дмитрия. — Месть — не путь... Месть порождает месть.

Дмитрий провел рукой по волосам. Он посмотрел выше церкви, достал из нагрудного кармана сложенную вчетверо замусоленную бумажку — лист из тетради, который ему дал старик, — и отдал Анечке.

— Пусть она будет у тебя.

Анечка развернула бумажку, перевернула: лист с обеих сторон чист.

На порог церкви вышли сыновья хозяина.

Дмитрий снова сложил бумажку старика и засунул Анечке в карман. Он поднял голову, посмотрел через плечо и зажмурился. Солнечный свет ослепил его.

Дмитрий обнял дочь, закрывая ее. Они слились в единое целое, в комок. Дмитрий наклонился к Анечке, поцеловал и тронул пальцем носик.

— Не беспокойся, — сказал хозяин, обняв девочку за плечи.

— Спасибо, — ответил Дмитрий.

Он кивнул, сжал плечо хозяина. Они обменялись взглядами.

Анечка достала из кармана бумажку, сжала в кулачке.

— Я вернусь, — сказал Дмитрий.

Он повернулся и пошел в сторону солнца. Позади затрусила собака. Он замедлил шаги. Остановился. Обернулся.

Анечка бежала к нему. Дмитрий раскрыл объятия.

Вечернее небо стремительно темнело от заволакивавших его туч.

Машина Дмитрия стояла на обочине дороги. Дмитрий выставил ногу в открытую дверь. Его голова лежала на руках, охвативших рулевое колесо.

Хлопнула закрывающаяся дверь. Машина завелась и тронулась. Остановилась. Тронулась.

Пошел дождь. В ветровое стекло застучали капли.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2011

Цифрами обозначен номер журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

9/11: терроризм и кино. «Актуальное кино: терроризм. Кино на пороховой бочке». «Круглый стол» на II Санкт-Петербургском международном кинофоруме. В дискуссии принимают участие **Рональд Берган, Дмитрий Волчек, Денис Горелов, Анна Гудкова, Грегор Джордан, Антон Долин, Даниил Дондурей, Кшиштоф Занусси, Даниель Леконт, Лариса Малюкова, Анна Наринская, Андрей Плахов, Елена Слатина, Ли Тамахори, Михаил Трофименков, Майкл Джон Федун, Андрей Шемякин.** Модераторы «круглого стола» — **Андрей Плахов, Елена Слатина** 9

Берлин-2011 3

Абдуллаева Зара. Роман-фантазия

Зельдович Александр: «Не стать геранью». (*Беседу ведет Елена Паисова.*)

Миндадзе Александр: «Мы снимали про «всегда». (*Беседу ведет Нина Зархи.*)

«НЛО» и «танцы на вулкане». Зарубежная пресса о российских фильмах в Берлине

Стишова Елена. А свадьба пела и плясала

Канн-2011 6

Дондурей Даниил — Плахов Андрей — Карахан Лев. Закрытая банка и открытый космос

Качественное телевидение 11

Кушнарева Инна. Что угодно, только не ТВ

Киносоюз 7

Ради чего мы объединились. I съезд Киносоюза. Фрагменты стенограммы: **Александр Авдеев, Алексей Герман-младший, Рустам Ибрагимбеков, Андрей Кончаловский, Антон Мазуров, Виктор Матизен, Юрий Норштейн, Андрей Плахов, Марина Разбежкина,** приветствие **Эльдара Рязанова, Павел Финн**

«Личное дело»-2010. Конкурс сценариев 1

Абдуллаева Зара — Матвиенко Кристина — Медведев Алексей. Катарсиса не будет. (*Беседу ведет Даниил Дондурей.*)

Почему я не смотрю телевизор? «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Петр Авен, Антон Кудряшов, Юрий Сапрыкин, Кирилл Серебренников, Ксения Собчак, Дмитрий Троицкий, Василий Эсманов.** Беседу ведет **Даниил Дондурей** 2

Сочи-2011 8

«Новые тихие». Режиссерская смена — смена картин мира. «Круглый стол» «ИК» на «Кинотавре». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Виктория Белопольская, Елена Гремина, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Андрей Звягинцев, Лариса Малюкова, Виталий Манский, Виктор Матизен, Михаил Местецкий, Игорь Мишин, Андрей Плахов, Александр Роднянский, Андрей Рузанов, Елена Стишова, Борис Хлебников, Ганс Иоахим Шлегель**

Роднянский Александр. Молодые — буржуазный взгляд на мир. (*Беседу ведет Федор Бондарчук.*)

Системный кризис в кино 7

Дондурей Даниил. Неотвратимость перезагрузки

«Фауст», режиссер Александр Сокуров 10

Долин Антон. Фауст, пациент

Кушнарева Инна. Коль с Фаустом тебе не повезло...

Тучинская Александра. Дьяволиада по доктору Фаусту

И М Е Н А

ДЖЕЙМС БЕННИНГ 7

Кушнарева Инна. Джеймс Беннинг: человек в пейзаже

ИНГМАР БЕРГМАН 3

Разлогов Кирилл. Бергман в контексте Берлинале

МАРК БЕРНЕС 11

Рудницкий Михаил. Свой голос

ЖАН-ЛЮК ГОДАР 2

Десятерик Дмитрий. Социализм

Кушнарева Инна. Последний модернист

ДЕНИ КОТЕ 9

Медведев Даниил. Постнарративный кинематограф

СТИВ МАККУИН 10

Зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина

Маккуин Стив: «Кино должно остаться в живых». (*Беседу ведет Питер Негт.*)

Маккуин Стив. Портрет художника в вопросах и ответах. (*Вопросы задают Розана Гринстрит, Лора Барнетт.*)

МИШЕЛЬ ОСЕЛО 3

Малюкова Лариса. Бумажные игры

ДЕНИС ОСОКИН 1

Анашкин Сергей. Бывальщины/Небывальщины

Осокин Денис: «Стало быть, убираем любую суету». (*Беседу ведет Сергей Анашкин.*)

Осокин Денис. Утка на барабане

СЭМ ПЕКИНПА 9

Цыркун Нина. Кровь поэта

АНДРЕЙ СМИРНОВ 8

Смирнов Андрей. Золотое время жизни. (*Беседу ведет Виктор Матизен.*)

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ 5

Ковалов Олег. Метафизик

Путешествия внутрь себя. *Зарубежные критики о фильмах Александра Сокурова*

ЛАРС фон ТРИЕР 7

Долин Антон. Фон Триер и Вагнер

МИКЕЛАНДЖЕЛО ФРАММАРТИНО 6
Долин Антон. Молчание козлят
ВЕРНЕР ХЕРЦОГ 11
Николай Пальцев. «Кино — это смятение ума...»

К О М М Е Н Т А Р И И

Драгунский Денис. Догнать «Заратустру» 8
Драгунский Денис. Наше вечное сегодня 9
Драгунский Денис. Революция женщин 2
Карахан Лев. Русское «поле» 6
Майзель Евгений. День национального согласия и примирения 9
Майзель Евгений. Конфуз одинаков, последствия разные 7
Медведев Сергей. Все вокруг колхозное, все вокруг мое 1
Медведев Сергей. Забор как принцип русской жизни 5
Медведев Сергей. Фанерное счастье 6
Медведев Сергей. IKEA как заповедник среднего класса 7
Мирзоев Владимир. «Болото и нефть — наши главные метафоры» 2
Мирзоев Владимир. Старые смыслы вьют новые гнезда 1
Солодов Юрий. Люблю кино 5
Экштут Семен. Апология полковника Берга 7
Эрлих Сергей. Новые декабристы 11
Эрлих Сергей. Mythistory, или Как сделана историческая память 10

M E D I A

«Айда в кино!» — уже в прошлом. Кинозрители в Сети. «Круглый стол» на «Кинотавре». В дискуссии принимают участие **Борис Гершуни, Даниил Дондурей, Сэм Клебанов, Алиса Клима, Виталий Манский, Екатерина Миронова, Эфе Чакарэль** (интернет-конференция из Лондона). Модератор дискуссии — **Сэм Клебанов** 8
Васильева Жанна. Без зазоров 9
Муратов Сергей. Дальновидение для радиозрителей 7
Чернышов Александр. Мелодия для капкана 5

О П Ы Т

Абрамович Марина. «Место зрителя священно» 3
Анкета «ИК». На вопросы о проблемах современной кинодраматургии отвечают режиссеры **Николай Досталь, Александр Зельдович, Глеб Панфилов, Борис Хлебников** 1
Анкета «ИК». На вопросы о проблемах современной кинодраматургии отвечают сценаристы **Владимир Валуцкий, Нана Гриншгейн, Александр Родионов, Наталья Рязанцева** 1
Вайс Дэвид: «Действуем, как охотники». (*Беседу ведет Беатрикс Руф.*) 3
Дьяконов Валентин — Кравцова Мария. Страна, сдаваемая в аренду 10
Дэнсиджер Кен, Раш Джеффри. Нарратив и антинарратив 12
Кауфман Чарли. Я был зомби 12
Кляйн Алекс — Ратман Гилад — Ротман Андре: «Не все поспевают за своими работами». (*Беседу ведет Тим Гриффин.*) 3
Коэн Джоэл, Коэн Этан: «С Джоном Фордом у нас нет ничего общего». (*Беседу ведет Коул Хэддон.*) 2
Ледар Ли. Портрет взаимоотношений. (*Беседу ведет Том Эклс.*) 3
Новоженова Александра. «Когда наступает сейчас». (*Материалы симпозиума.*) 3
Ди Оливейра Мануэл: «Настоящая память — это жизнь» 11
Палмер Аллен. Почему сработала «Социальная сеть»? 12
Погодин Олег: «Жизнь сценария — это жизнь гусеницы». (*Интервью ведет Елена Паисова.*) 12
Правила игры 5
Бауман Симона. Без центральной власти
Одорович Агнешка. Польша: всё по-новому. (*Интервью ведет Дина Назарова.*)
«Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры». Материалы конференции. С докладами выступают **Олег Березин, Евгений Гиндилис, Сэм Клебанов, Андрей Прошкин, Марина Разбежкина, Алевтина Чинарова**
Шапрон Жоэль. Франция — родина кино. (*Беседу ведет Даниил Дондурей.*)
Прямая речь (пресс-конференции «Кинотавра»-2011) 8
«Безразличие», *режиссер Олег Флянгольц.* **Александр Баширов, Мария Безрук, Виктория Белопольская, Алиса Клима, Нэнси Конди, Олег Флянгольц**
«Громозека», *режиссер Владимир Котт.* **Мария Безрук, Виктория Белопольская, Евгений Гиндилис, Алиса Клима, Владимир Котт, Александр Рутковский, Игорь Селиванов, Марина Тимашева**
«Охотник», *режиссер Бакур Бакурадзе.* **Мирза Алиев, Бакур Бакурадзе, Михаил Барскович, Мария Безрук, Алиса Клима, Татьяна Москвина-Ященко, Виктор Матизен, Александр Рутковский, Сергей Сельянов, Елена Стишова, Ольга Суркова, Марина Тимашева**
«Портрет в сумерках», *режиссер Ангелина Никонова.* **Мирза Алиев, Виктория Белопольская, Ольга Дыховичная, Нэнси Конди, Виктор Матизен, Татьяна Москвина-Ященко, Ангелина Никонова, Александр Рутковский, Сергей Тютин, Жоэль Шапрон**
«Родина или смерть», *режиссер Виталий Манский.* **Виталий Манский, Нэнси Конди, Геннадий Костров, Виктор Матизен, Андрей Русанов, Игорь Селиванов, Марина Тимашева**
Саймон Тарин: «Повторяем то, что уже было». (*Беседу ведет Ханс Ульрих Обрист.*) 3
Свун: «Я хочу видеть ваши имена на стенах». (*Беседу ведет Дмитрий Десятерик.*) 9
Соркин Аарон: «Мы завладели Марком». (*Интервью ведет Майкл Смит.*) 12
Триер Ларс фон. Акт отчуждения 7
Триер Ларс фон. «Валькирия»: режиссерская экспликация 7

Триер Ларс фон: «Все идеи краденые». (*Беседу ведет Энн Томпсон.*) 6
Триер Ларс фон: «Меня по-прежнему мучают сомнения». (*Беседу ведет Эндрю О'Хеир.*) 6
Финн Павел: «Кинодраматургия все же вторична». (*Беседу ведет Елена Паисова.*) 12
Фоменко Сергей. Любовь и вырождение 11
Хупер Том, Ферт Колин: «Стать королем — воплощенный кошмар». (*Беседу ведет Майкл Лидер.*) 2

П У Б Л И К А Ц И И

Бернардо Бертолуччи. Мое прекрасное наваждение: «Мое прекрасное наваждение», «Па-де-де на тему «Двадцатого века» (*Беседу ведет Клер Пиплоу.*), «Я дал бы себя убить за кадр Годара», «Пьер Паоло Пазолини. Ковбой уединенной долины» 10
Водолазов Леонид. Король Лир из Ясной поляны 2
Гершензон Ольга. Неизвестный Виноградов 7

Р А З Б О Р Ы

Аптед Майкл: «Брось вызов самому себе». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 9
Белопольская Виктория. В поисках новой документальности 9
Березин Олег. По модели вечного двигателя. (*Беседу ведет Даниил Дондурей.*) 8
Гасс Ларс Хенрик. Площадка для альтернативной публики. (*Беседу ведет Анжелика Артюх.*) 5
Гусятинский Евгений. Воспоминание и рассказ 2
Гутек Роман: «Нужно двигаться вглубь». (*Беседу ведет и комментирует Дина Назарова.*) 3
Десятерик Дмитрий. Вход через колючую проволоку 9
Зинцов Олег. Видео в театре: инструмент и метафора 5
Леонтьева Ксения. Как продать кино в России 8
Матизен Виктор. Хомо шутинг 9
Мифы надо держать на виду. Польский и русский театр: история, память, забвение. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Константин Богомолов, Кшиштоф Варликовский, Елена Гремина, Петр Грущчиньский, Марина Давыдова, Борис Дубин, Дариуш Косиньский, Максим Курочкин, Гжегож Лящук, Гжегож Низелек, Катажина Осиньская, Адам Поморский, Владимир Сальников, Наталья Якубова** 7
Павлов Александр. Культура культа 11
Санданов Аюр. Зомби-апокалипсис 5
Семендяева Мария. Пляска жизни 5
Сливкин Евгений. Побег в космос 2
Сычев Сергей. Документальная ложь 9
Сычев Сергей. Конкурс свободной мысли 9
Торопыгина Марина. Париж, меланхолия 6
Фоменко Андрей. Лаокоон: новый, исправленный 6
Фоменко Андрей. Comedy of remarriage: от мифа к роману 10
Фоменко Сергей. Возрожденный запрет 3
Эрлих Сергей. Табор возвращается на свадьбу 7
Юргенева Александра. Смех и эрос 6

Р Е П Е Р Т У А Р

Абдуллаева Зара. Большие и малые 8
Абдуллаева Зара. Опыт анонимности 3
Абдуллаева Зара. Повседневность экстрима 10
Абдуллаева Зара. Против капитуляции 10
Абдуллаева Зара. Различение 8
Абдуллаева Зара. Сумерки эстетизма 6
Абдуллаева Зара. Four seasons 5
Анашкин Сергей. Гонконгский след 5
Артюх Анжелика. Идеологическая комедия 8
Артюх Анжелика. Кровь и вода 7
Васильева Жанна. Развод по-ирански 3
Ганжара Ольга. Миф об Универе 11
Десятерик Дмитрий. Дыши 11
Десятерик Дмитрий. Мама, ложь и кинокамера 3
Долин Антон. Имя собственное 6
Долин Антон. История (не о) лошади 3
Долин Антон. Клятва Герострата 9
Дондурей Тамара. Большая постановка жизни 5
Дондурей Тамара. Двое 9
Дондурей Тамара. Двойники 10
Дондурей Тамара. Обстоятельство времени 8
Дондурей Тамара. Против интерпретации 3
Дроздова Марина. Археологи под куполом цирка 3
Зархи Нина — Миндадзе Александр. Не по курортному, а по гамбургскому 8
Зинцов Олег. Непрерывность 6
Колотаев Владимир. Путеводитель по Южному парку 11
Кузьмина Лидия. Голос улицы 9
Кузьмина Лидия. Сумасшедший уик-энд 9
Кушнарева Инна. Кровавая баня 2
Любарская Ирина: «Короткий метр — отличный тренажер». (*Беседу ведет Елена Стишова.*) 8
Любович Максим. Поезд следует без остановок 9
Медведев Алексей. Откуда не возвращаются 6
Мехти Ульви. Вернемся к нашим баранам 11
Миркина Зинаида. «Плетью моей души не достать» 11
Паисова Елена. Болт 8
Паисова Елена. Монологи у зеркала 9
Паисова Елена. На дне 2
Плахов Андрей. Доказательство от противного 10
Плахов Андрей. Посттоталитарный импрессионизм 3
Плахова Елена. Ветер, который качает вереск 10
Плахова Елена. Комедия солидарности 6
Плахова Елена. Неправильный фильм 3
Рефн Николас Виндинг: «Жанровое кино дает свободу» 6
Сиривля Наталья. Завтра будет хуже, чем вчера 8
Смирнова Вика. Бесконечная история 6
Смирнова Вика. За апокалипсисом 3
Смирнова Вика. Слова, слова, слова... 2
Спутницкая Нина. «Артист»: история любви 9
Спутницкая Нина. Дикая собака Клык, или Анекдот о первой любви к ближнему 7

Спутницкая Нина. Универшкола **11**
Стишова Елена. Безрадостный экран **9**
Стишова Елена. Последний зубр **11**
Стишова Елена. Postscriptum **11**
Стишова Елена. ¡Venceremos! **8**
Сукманов Игорь. Кожа, в которой *он* живет **6**
Сукманов Игорь. По направлению к Swans **3**
Сукманов Игорь. Фемина торжествующая **8**
Тарханова Катерина. Поколение первое, десятое, сотое... ..... **5**
Тарханова Катя. Вояж к отеческим гробам **11**
Тарханова Катя. Залив ангелов **11**
Тучинская Александра. В ракурсе антиподов **10**
Тучинская Александра. Чистое кино **9**
Тыркин Стас. Без грязи **10**
Цыркун Нина. Детство. В людях **5**
Цыркун Нина. И женщина, как буря, улеглась **7**
Цыркун Нина. Посылание в дебри **3**
Цыркун Нина. Ecce homo **6**
Цыркун Нина. I'm CEO, bitch! **2**
Чугункина Вероника. Обыкновенная фантастика **7**
Шакина Ольга. В поисках Эрика **3**
Шакина Ольга. Визит Минотавра **3**
Шакина Ольга. Герой и пустота **10**
Шакина Ольга. Из жизни марионеток **6**
Шакина Ольга. Сага о викинге **6**
Шакина Ольга. Синдром третьего фильма **8**

Ф Е С Т И В А Л И

АНАПА-2011 ..... **11**
Тарханова Катя. Вояж к отеческим гробам
БЕРЛИН-2011 ..... **3**
Абдуллаева Зара. Опыт анонимности
Абдуллаева Зара. Роман-фантазия
Васильева Жанна. Развод по-ирански
Десятерик Дмитрий. Мама, ложь и кинокамера
Долин Антон. История (не о) лошади
Дондурей Тамара. Против интерпретации
Дроздова Марина. Археологи под куполом цирка
Зельдович Александр: «Не стать геранью». (*Беседу ведет Елена Паисова.*)
Малюкова Лариса. Бумажные игры
Миндадзе Александр: «Мы снимали про «всегда». (*Беседу ведет Нина Зархи.*)
«НЛО» и «танцы на вулкане». Зарубежная пресса о российских фильмах в Берлине
Плахов Андрей. Посттоталитарный импрессионизм
Плахова Елена. Неправильный фильм
Разлогов Кирилл. Бергман в контексте Берлинале
Смирнова Вика. За апокалипсисом
Стишова Елена. А свадьба пела и плясала
Сукманов Игорь. По направлению к Swans
Цыркун Нина. Посылание в дебри
Шакина Ольга. В поисках Эрика
Шакина Ольга. Визит Минотавра
ВЕНЕЦИЯ-2011 ..... **10**
Абдуллаева Зара. Повседневность экстрима
Абдуллаева Зара. Против капитуляции
Арабов Юрий. Фауст
Долин Антон. Фауст, пациент
Дондурей Тамара. Двойники
Зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина
Кушнарева Инна. Коль с Фаустом тебе не повезло...
Маккуин Стив: «Кино должно остаться в живых». (*Беседу ведет Питер Негт.*)
Плахов Андрей. Доказательство от противного
Плахова Елена. Ветер, который качает вереск
Тучинская Александра. В ракурсе антиподов
Тучинская Александра. Дьяволиада по доктору Фаусту
Тыркин Стас. Без грязи
Шакина Ольга. Герой и пустота
ВРОЦЛАВ-2010 ..... **3**
Гутек Роман: «Нужно двигаться вглубь». (*Беседу ведет и комментирует Дина Назарова.*)
ВЫБОРГ-2011 ..... **11**
Мехти Ульви. Вернемся к нашим баранам
КАНН-2011 ..... **6**
Абдуллаева Зара. Сумерки эстетизма
Долин Антон. Имя собственное
Дондурей Даниил — Плахов Андрей — Карахан Лев. Закрытая банка и открытый космос
Зинцов Олег. Непрерывность
Медведев Алексей. Откуда не возвращаются
Плахова Елена. Комедия солидарности
Рефн Николас Виндинг: «Жанровое кино дает свободу»
Смирнова Вика. Бесконечная история
Сукманов Игорь. Кожа, в которой он живет
Торопыгина Марина. Париж, меланхолия
Триер Ларс фон: «Все идеи краденые». (*Беседу ведет Энн Томпсон.*)
Триер Ларс фон: «Меня по-прежнему мучают сомнения». (*Беседу ведет Эндрю О'Хеир.*)
Цыркун Нина. Ecce homo
Шакина Ольга. Из жизни марионеток
Шакина Ольга. Сага о викинге
КАРЛОВЫ ВАРЫ — 2011 ..... **9**
Стишова Елена. Безрадостный экран
ЛОКАРНО-2011 ..... **9**
Паисова Елена. Монологи у зеркала
МИНСК-2011 ..... **11**
Стишова Елена. Postscriptum
МОСКВА-2011, *Московский международный кинофестиваль* **9, 11**
Аптед Майкл: «Брось вызов самому себе». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)
Васильева Жанна. Без зазоров (*«Медиа Форум»*)
Десятерик Дмитрий. Дыши **(11)**
Долин Антон. Клятва Герострата
Кузьмина Лидия. Голос улицы
Кузьмина Лидия. Сумасшедший уик-энд
Любович Максим. Поезд следует без остановок
Пальцев Николай. «Кино — это смятение ума...» **(11)**
Спутницкая Нина. «Артист»: история любви
Сычев Сергей. Конкурс свободной мысли

Цыркун Нина. Кровь поэта
МОСКВА-2011, *Московский фестиваль отечественного кино «Московская премьера»* **11**
Стишова Елена. Последний зубр
ОБЕРХАУЗЕН-2011 ..... **5**
Гасс Ларс Хенрик. Площадка для альтернативной публики. (*Беседу ведет Анжелика Артюх.*)
РОТТЕРДАМ-2011 ..... **2**
Гусятинский Евгений. Воспоминание и рассказ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2011, *II Санкт-Петербургский международный кинофорум* **9**
9/11: терроризм и кино. «Актуальное кино: терроризм. Кино на пороховой бочке». «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Рональд Берган, Дмитрий Волчек, Денис Горелов, Анна Гудкова, Грегор Джордан, Антон Долин, Даниил Дондурей, Кшиштоф Занусси, Даниель Леконт, Лариса Малюкова, Анна Наринская, Андрей Плахов, Елена Слатина, Ли Тамахори, Михаил Трофименков, Майкл Джон Федун, Андрей Шемякин.** Модераторы «круглого стола» — **Андрей Плахов, Елена Слатина**
Дондурей Тамара. Двое
Медведев Даниил. Постнарративный кинематограф
Тучинская Александра. Чистое кино
СОЧИ-2011 ..... **8**
Абдуллаева Зара. Большие и малые
Абдуллаева Зара. Различение
«Айда в кино!» — уже в прошлом. Кинозрители в Сети. «Круглый стол» на «Кинотавре». В дискуссии принимают участие **Борис Гершуни, Даниил Дондурей, Сэм Клебанов, Алиса Клима, Виталий Манский, Екатерина Миронова, Эфе Чакарэль** (интернет-конференция из Лондона). **Модератор дискуссии — Сэм Клебанов**
Артюх Анжелика. Идеологическая комедия
Дондурей Тамара. Обстоятельство времени
Зархи Нина — Миндадзе Александр. Не по курортному, а по гамбургскому...
Любарская Ирина: «Короткий метр — отличный тренажер». (*Беседу ведет Елена Стишова.*)
«Новые тихие». Режиссерская смена — смена картин мира. «Круглый стол» «ИК» на «Кинотавре». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Виктория Белопольская, Елена Гремина, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Андрей Звягинцев, Лариса Малюкова, Виталий Манский, Виктор Матизен, Михаил Местецкий, Игорь Мишин, Андрей Плахов, Александр Родионский, Андрей Рузанов, Елена Стишова, Борис Хлебников, Ганс Иоахим Шлегель**
Паисова Елена. Болт
Прямая речь. Материалы пресс-конференций «Кинотавра»-2011
Родионский Александр. Молодые — буржуазный взгляд на мир. (*Беседу ведет Федор Бондарчук.*)
Сиривля Наталья. Завтра будет хуже, чем вчера
Стишова Елена. ¡Venceremos!
Сукманов Игорь. Фемина торжествующая
Шакина Ольга. Синдром третьего фильма

Ч Т Е Н И Е

Арабов Юрий. Фауст **10**
Ахматов Пулат. Джуги (*конкурс «Личное дело»*) **2**
Богатырева Татьяна. Беженцы (*конкурс «Личное дело»*) **5**
Богатырева Татьяна. Я умею вязать (*конкурс «Личное дело»*) **1**
Долгопят Елена. Точное время **12**
Драгунская Ксения. Реконструкция скелета (*конкурс «Личное дело»*) **5**
Дресвянников Даниил. Переправа (*конкурс «Личное дело»*) **3**
Железняк Николай. Один в поле **12**
Корин Леонид. Контрабас (*конкурс «Личное дело»*) **1**
Корнеев Роман. Бомбист **12**
Королькова Елена. Москва... (*конкурс «Личное дело»*) **11**
Лаптэ Оатто. Никто нигде (*конкурс «Личное дело»*) **10**
Мигачев Андрей. Клининг (*конкурс «Личное дело»*) **11**
Ольденбург-Свинцов Сергей, Лемешев Дмитрий, Арышева Анастасия по киноповести **Инги Оболдиной.** Мот Нэ (*конкурс «Личное дело»*) **9**
Пулинович Ярослава. Он пропал без вести (*конкурс «Личное дело»*)..... **4**
Репина Наталия. Mal'aria (*конкурс «Личное дело»*) **1**
Серышев Владимир. Личное пространство (*конкурс «Личное дело»*) **6**
Слаповский Алексей. То, что вы делаете, очень важно (*конкурс «Личное дело»*) **6**
Финн Павел, Гофман Ежи. Моя Сибирь ..... **7—8**
Рубанова Ирина. Их Сибирь **7**
Щербинин Андрей. Гуппи (*конкурс «Личное дело»*) **2**
Щербинин Андрей. Револьвер (*конкурс «Личное дело»*) **3**
Эйзенштейн Сергей, Монтегю Айвор, Александров Григорий. Американская трагедия **12**
Клейман Наум. Что почерпнуть у Эйзенштейна? **12**
Яблонская Анна. Стихи: «Затмение», «На смерть коленок», «Спектакль кончился овацией», «Я пью еле теплую воду...» **1**
Яблонская Анна. Язычники (*конкурс «Личное дело»*) **1**

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК «ИК», ПОСВЯЩЕННЫЙ 80-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА (*по макету*) **4**

Дондурей Даниил. От главного редактора

Л Ю Б Л Ю / Н Е Л Ю Б Л Ю «И К»

Абдрашитов Вадим, Алиева Ситора, Арабов Юрий, Бакурадзе Бакур, Балаян Роман,

Бардин Гарри, Богомолов Юрий, Васильев Анатолий, Васильев Артем, Гельман Александр, Герман Алексей, Гоноровский Александр, Гремина Елена, Демидова Алла, Долин Антон, Драгунский Денис, Друбич Татьяна

К Р И Т И К А К Р И Т И К И

Абдуллаева З., Зинцов О., Медведев А., Рождественская К. Запросы и ответ. Беседу ведет **Даниил Дондурей**

Л Ю Б Л Ю / Н Е Л Ю Б Л Ю «И К»

Звягинцев Андрей, Зельдович Александр, Игнатьева Нина, Кабаков Александр, Клейман Наум, Косаковский Виктор, Курочкин Максим, Лозница Сергей, Лукичев Олег, Мамулия Дмитрий, Манский Виталий, Матизен Виктор, Меликян Анна, Мизгирев Алексей, Миндадзе Александр, Мирзоев Владимир

К Р И Т И К А К Р И Т И К И

Российское киноведение: взгляд со стороны

Джонсон Вида. Без «перекрестного опыления»

Конди Нэнси. К вопросу о «региональном сырье»

Падунов Владимир. Как мы открывали российское кино

Прохоров Александр. Публичная сфера: киноведение в пространстве дискуссии

Салис Римгайла. Киноведение в кризисе?

Л Ю Б Л Ю / Н Е Л Ю Б Л Ю «И К»

Муратова Кира, Норштейн Юрий, Петрушевская Людмила, Попогребский Алексей, Прохоров Анатолий, Разбежкина Марина, Расторгуев Александр, Родионов Александр, Рубинштейн Лев, Рязанцева Наталия, Серебренников Кирилл, Сигарев Василий, Смирнов Андрей, Соловьев Сергей

Ф А К С И М И Л Е

В Госкино СССР и СК СССР. *Публикация: «Искусство кино», 1975, № 3*

Главная тема — современность. Обсуждение фильмов «Самый жаркий месяц» (сценарий Г.Бокарева, Ю.Карасика, постановка Ю.Карасика), «Романс о влюбленных» (сценарий Е.Григорьева, постановка А.Михалкова-Кончаловского), «Зеркало» (сценарий А.Мишарина и А.Тарковского, постановка А.Тарковского), «Осень» (сценарий и постановка А.Смирнова)

К Р И Т И К А К Р И Т И К И

Версия 2.0. Кинокритика в интернет-пространстве. «Круглый стол» в рамках книжного фестиваля «Буфест». В дискуссии о проблемах современной кинокритики принимают участие **Роман Волобуев** (afisha.ru), **Виктор Зацепин** (cinematheque.ru), **Роман Корнеев** (kinokadr.ru), **Борис Нелепо** (kinote.info), **Нина Ромодановская** (proficinema.ru). Дискуссию ведет **Даниил Дондурей**

Л Ю Б Л Ю / Н Е Л Ю Б Л Ю «И К»

Стемпковский Андрей, Трофименков Михаил, Туровская Майя, Финн Павел, Хаматова Чулпан, Хлебников Борис, Хомерики Николай, Хржановский Андрей, Хржановский Илья, Чухрай Павел

М Е М У А Р Ы

Бадалов Рахман. Что нам «Искусство кино»?

Зархи Нина — Иенсен Татьяна — Карахан Лев. Давайте откровенно. (*Беседу ведут Елена Паисова и Анастасия Дементьева.*)

Медведев Армен: «Журнал не давал советскому кино расслабиться». (*Записала Елена Паисова.*)

Стишова Елена. Подстава

Тримбач Сергей. Искус кино

Шмыров Вячеслав. Роман с гласностью

Ч Т Е Н И Е

Пулинович Ярослава. Он пропал без вести (*конкурс «Личное дело»*)

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2011 ГОДУ

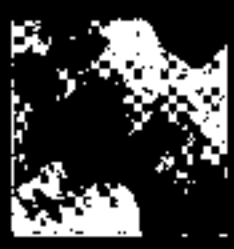
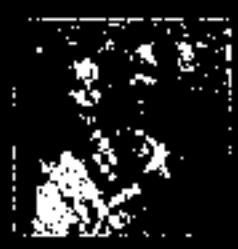
«4:44. Последний день на Земле» (4:44. Last Day on Earth) (Зара Абдуллаева) 10
«11x14» (11x14) (Инна Кушнарева) 7
«13 озер» (13 Lakes) (Инна Кушнарева) 7
«28 дней спустя» (28 Days Later...) (Аюр Санданов) 5
«127 часов» (127 Hours) (Елена Паисова) 2
«Агирре, гнев божий» (Aguirre, der Zorn Gottes) (Николай Пальцев) 11
«Азур и Азмар» (Azur et Asmar) (Лариса Малюкова) 3
«Александра» (Джей Вайсберг 5
Дж.Хоберман) 5
«Алманья — добро пожаловать в Германию!» (Almanya, Willkommen in Deutschland) (Нина Цыркун) 3
«Альпы» (Alpeis) (Тамара Дондурей) 10
«Американские мечты» (American Dreams) (Инна Кушнарева) 7
«Американский пирог» (American Pie) (Александра Юргенева) 6
«Амистад» (Amistad) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Антихрист» (Antichrist) (Антон Долин) 7
«Англичанин» (The Limey) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12

«Антихрист» (Antichrist) (Ларс фон Триер — Энн Томпсон) 6
«Арбор» (The Arbor) (Лидия Кузьмина) 9
«Артист» (The Artist) (Нина Спутницкая) 9
«Беглецы» (Gadar: Ek Prem Katha) (Мария Семендяева) 5
«Бедуин» (Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
Елена Стишова 9
Ольга Шакина) 8
«Безразличие» (Зара Абдуллаева 8
Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
рубрика «Опыт») 8
«Близко» (Close) (Тамара Дондурей) 9
«Бриллианты» (Александра Тучинская) 9
«Буги-вуги в один конец» (One Way Boogie Woogie) (Инна Кушнарева) 7
«Буги-вуги в один конец. 27 лет спустя» (One Way Boogie Woogie/27 Years Later) (Инна Кушнарева) 7
«Бумажный солдат» (Евгений Сливкин) 2
«Буря» (The Tempest) (Нина Цыркун) 7
«Бычара» (Rundskop) (Ольга Шакина) 3
«В бесконечность» (Into Eternity) (Сергей Сычев) 9
«В субботу» (зарубежная пресса о российских фильмах: Роберт Бимс, Джонатан Ромни, Дебора Янг 3
Александр Миндадзе — Нина Зархи 3
Елена Стишова 3
Нина Цыркун) 3
«Вечер шутов» (Gycklarnas afton) (Кирилл Разлогов) 3
«Вечерияя страна» (Abendland) (Сергей Сычев) 9
«Вечность» (Tee rak) (Евгений Гусятинский) 2
«Вне поля зрения» (Out of Sight) (Аллен Палмер) 12
«Войцек» (Woyzeck) (Николай Пальцев) 11
«Воспоминания о Мусане» (Musanilgi) (Евгений Гусятинский) 2
«Восточный коридор» (Ольга Гершензон) 7
«Гавр» (Le Havre) (рубрика «Здесь и теперь» 6
Елена Плахова) 6
«Гаджини» (Ghajini) (Мария Семендяева) 5
«Гемоглобин» (Bleeders) (Сергей Фоменко) 11
«Глубокая глотка» (Deep Throat) (Александра Юргенева) 6
«Год тигра» (El ano del tigre) (Елена Паисова) 9
«Голова-ластик» (Eraserhead) (Сергей Фоменко) 11
«Голод» (Hunger) (Зара Абдуллаева 10
зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина: Питер Брэдшоу, Родни Перкинс, Армонд Уайт 10
Стив Маккуин — Питер Негт) 10
«Гора людей, море людей» (Ren shan ren hai) (Зара Абдуллаева) 10
«Грозовой перевал» (Wuthering Heights) (Елена Плахова) 10
«Громозека» (Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
рубрика «Опыт» 8
Наталья Сиривля) 8
«Губная помада» (Lipstikka) (Елена Плахова) 3
«Да здравствуют антиподы!» (¡A vivan las Antipodas!) (Александра Тучинская) 10
«Дальше дороги нет» (Halt auf freier Strecke) (рубрика «Здесь и теперь» 6
Алексей Медведев) 6
«Дар» (Il dono) (Антон Долин) 6
«Два бойца» (Михаил Рудницкий) 11
«Два дня» (Анжелика Артюх) 8
«Двадцатый век» (Novecento / 1900) (Бернардо Бертолуччи — Клер Пиплоу) 10
«Дезерет» («Пустыня», Deseret) (Инна Кушнарева) 7
«День, когда исполняется 30 лет» (Ольга Гершензон) 7
«Дикая банда» (The Wild Bunch) (Нина Цыркун) 9
«Догвиль» (Dogville) (Антон Долин) 7
«Должно быть, это здесь» (This Must Be the Place) (Ольга Шакина) 6
«Дом 1000 трупов» (House of 1000 Corpses) (Сергей Фоменко) 11
«Драйв» (Drive) (рубрика «Здесь и теперь» 6
Николас Виндинг Рефн 6
Ольга Шакина) 6
«Драконы и принцессы» («Мальчик Там-там», Dragons et princesses) (Лариса Малюкова) 3
«Древо жизни» (The Tree of Life) (рубрика «Здесь и теперь» 6
Олег Зинцов) 6
«Дурная кровь» (Bad Biology) (Сергей Фоменко) 11
«Дуэль» (Duel) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Его девушка Пятница» (His Girl Friday) (Андрей Фоменко) 10
«Ей нужен хаос» (Elle veut le chaos) (Даниил Медведев) 9
«Елена» (Антон Долин 6
Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
Рубрика «Здесь и теперь») 6
«Еще один год» (Another Year) (Зара Абдуллаева) 5
«Железная хватка» (True Grit) (Солодов Юрий 5
Нина Цыркун) 3
«Жизнь за один день» (Life in a Day) (Тамара Дондурей) 5
«Жила-была одна баба» (Андрей Смирнов — Виктор Матизен) 8
«Загадка Каспара Хаузера» («Каждый за себя, а Бог против всех», Jeder für sich und Gott gegen alle) (Николай Пальцев) 11
«Загадка Н.Ф.И.» *TB* (Сергей Муратов) 7
«Захватчик» (L'Anvahisseur) (Зара Абдуллаева) 10
«Зеленая кобра» (Cobra Verde) (Николай Пальцев) 11
«Земляничная поляна» (Smultronstället) (Кирилл Разлогов) 3
«Игра» (Play) (Зара Абдуллаева) 10
«Идиоты» (Idioterne) (Антон Долин) 7
«Империя Солнца» (Empire of the Sun) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Имя Кармен» (Prénom Carmen) (Инна Кушнарева) 2
«Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега» (Raiders of the Lost Ark) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Индиана Джонс и последний крестовый поход» (Indiana Jones and the Last Crusade) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Индиана Джонс и храм Судьбы» (Indiana Jones and the Temple of Doom) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12

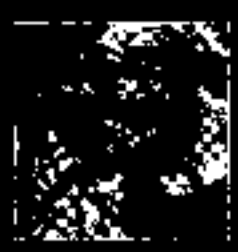
«Инопланетянин» (E.T.: The Extra-Terrestrial) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«История(и) кино» (Histoire(s) du cinéma) (Инна Кушнарева) 2
«Каждый за себя, а Бог против всех» («Загадка Каспара Хаузера», Jeder für sich und Gott gegen alle) (Николай Пальцев) 11
«Как в зеркале» (Såsom i en spegel) (Кирилл Разлогов) 3
«Кафка» (Kafka) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Кёрлинг» (Curling) (Даниил Медведев) 9
«Кирику и Колдунья» (Kiriku et la sorcière) (Лариса Малюкова) 3
«Клык» (Kynodontas) (Тамара Дондурей) 10
«Кожа, в которой я живу» (La Piel que habito) (Игорь Сукманов) 6
«Контрольная для взрослых», *ТВ* (Сергей Муратов) 7
«Королевство» (Riget) (Антон Долин) 7
«Король говорит!» (The King's Speech) (Вика Смирнова) 2
«Космос как предчувствие» (Евгений Сливкин) 2
«Край света» (Finisterrae) (Евгений Гусятинский) 2
«Красота осла» (La belezza del somaro) (Лидия Кузьмина) 9
«Круг второй» (Олег Ковалов) 5
«Крулик — путь за пределы» (Crulic — drumul spre dincolo) (Елена Паисова) 9
«Кукольные чудовища» (Lollipop Monster) (Елена Стишова) 9
«Лебеди» (Swans) (Игорь Сукманов) 3
«Летающая рыба» (Igillena maluwo) (Евгений Гусятинский) 2
«Лето Марии Войновой» (Олег Ковалов) 5
«Лето с Моникой»» (Sommaren med Monika) (Кирилл Разлогов) 3
«Люди Икс. Первый класс» (X-Men. First Class) (Нина Цыркун) 5
«Маленький солдат» (Le petit soldat) (Дмитрий Десятерик) 2
«Мангровые заросли» (Mangrove) (Елена Паисова) 9
«Мандерлай» (Manderlay) (Антон Долин) 7
«Маржинальная торговля» (Margin Call) (Нина Цыркун 3
Ольга Шакина) 3
«Мартовские иды» (The Ides of March) (Зара Абдуллаева 10
Ольга Шакина) 10
«Матери» (Majki) (Дмитрий Десятерик) 3
«Мать и сын» (Ник Кейв) 5
«Меланхолия» (Melancholia) (Зара Абдуллаева 6
Антон Долин 7
рубрика «Здесь и теперь» 6
Марина Торопыгина 6
Ларс фон Триер — Энн Томпсон 6
Ларс фон Триер — Эндрю О'Хеир) 6
«Мир крепежа» (Елена Паисова) 8
«Михаэль» (Michael) (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Мишень» (Зара Абдуллаева 3
зарубежная пресса о российских фильмах: Джонатан Ромни, Лесли Фельперин 3
Александр Зельдович — Елена Паисова) 3
«Мой сын, мой сын, что ты наделал» (My Son, My Son, What Have Ye Done) (Николай Пальцев) 11
«Молодые львы» (The Young Lions) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Молох» (Олег Ковалов..... 5
Бенджамин Хэллиган 5
Эндрю Джеймс Хортон) 5
«Молчание» (Tystnaden) (Кирилл Разлогов) 3
«Мороз» (Frost) (Нина Цыркун) 3
«Морские дьяволы», *ТВ* (Катя Тарханова) 11
«На последнем дыхании» (A bout de souffle) (Дмитрий Десятерик) 2
«Нагие и мертвые» (The Naked and the Dead) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Надер и Симин. Развод» (Jodaeiye Nader az Simin) (Жанна Васильева 3
Нина Цыркун) 3
«Не бойся» (No tendas miedo) (Елена Стишова) 9
«Незначительные подробности случайного эпизода» (Тамара Дондурей) 8
«Непобедимый» (Invicible) (Николай Пальцев) 11
«Новая волна» (Nouvelle vague) (Инна Кушнарева) 2
«Однажды в Анатолии» (Bir zamanlar Anadolu'da) (рубрика «Здесь и теперь» 6
Вика Смирнова) 6
«Он и я» (Him and Me) (Инна Кушнарева) 7
«Операция «Мутанты» (Acción mutante) (Сергей Фоменко) 3
«Остовы» (Carcasses) (Даниил Медведев) 9
«Отдых у моря» (Holydays by the Sea) (Елена Стишова) 9
«Охотник» (Зара Абдуллаева 8
Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
рубрика «Опыт») 8
«Парк Юрского периода» (Jurassic Park) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Парки Токио» (Tokyo Koen) (Елена Паисова) 9
«Пещера забытых снов» (Cave of Forgotten Dreams) (Марина Дроздова 3
Николай Пальцев) 11
«Пина» (Pina) (Тамара Дондурей) 3
«Письма к живым» (Ольга Гершензон) 7
«Плохой лейтенант» (The Bad Lieutenant) (Николай Пальцев) 11
«Подержанная невинность» (Used Innocence) (Инна Кушнарева) 7
«Подстрочник», *ТВ* (Сергей Муратов) 7
«Покидая благоухающую гавань» (Сергей Анашкин) 5
«Покуда дует ветер» (Сергей Анашкин) 5
«Полицейский» (Hashoter) (Елена Паисова) 9
«Полиция» (Polisse) (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Полночь в Париже» (Midnight in Paris) (Марина Торопыгина) 6
«Портрет в сумерках» (Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
рубрика «Опыт» 8
Игорь Сукманов) 8
«Последние» (Ukanasknelni) (Александра Тучинская) 9
«Последний сеанс» (Dernière séance) (Елена Паисова) 9
«Привычная земля» (En terrains connus) (Вероника Чугункина) 7
«Приз» (El premio / The Prize) (Андрей Плахов 3
Нина Цыркун) 3

«Принцы и принцессы» (Princes et princesses) (Лариса Малюкова) 3
«Проклятые короли» (Les rois maudits) (Сергей Фоменко) 11
«Пропащая молодость» («Молодость насмарку», Wasted Youth) (Евгений Гусятинский) 2
«Простая жизнь» (Tao jie) (Зара Абдуллаева) 10
«Пэт Гэррет и Билли Кид» (Pat Garrett & Billy the Kid) (Нина Цыркун) 9
«Раскол», *ТВ* (Зинаида Миркина) 11
«Рассвет мертвецов» (Dawn of the Dead) (Аюр Санданов) 5
«Рассекая волны» (Breaking the Waves) (Антон Долин) 7
«Резня» (Carnage) (Зара Абдуллаева) 10
«Реставрация» (Boker Tov, Adon Fidelman) (Елена Стишова) 9
«Родина или смерть» (Нина Зархи — Александр Миндадзе 8
рубрика «Опыт» 8
Елена Стишова) 8
«Рур» (Ruhr) (Инна Кушнарева) 7
«Русский ковчег» (Майкл Дж. Андерсон 5
Энтони Лейн) 5
«Самая одинокая планета» (The Loneliest Planet) (Елена Паисова) 9
«Самоубийство в пейзаже» (Landscape Suicide) (Инна Кушнарева) 7
«Свадьба в Бессарабии» (Nunta in Basarabia) (Сергей Эрлих)..... 7
«Северные штаты» (Les états nordiques) (Даниил Медведев) 9
«Сегодня 25 лет назад», *ТВ* (Сергей Муратов) 7
«Седьмая печать» (Det sjunde inseglet) (Кирилл Разлогов) 3
«Сезон дождей» (Fasl-E Baran-Haye Moosemi) (Евгений Гусятинский) 2
«Секс, ложь и видео» (Sex, Lies and Videotape) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Семь актов милосердия» (Sette opera di misericordia) (Елена Паисова) 9
«Сердца бумеранг» (Максим Любович) 9
«Сибирь. Монамур» (Нина Спутницкая) 7
«Синяя пустошь» (Ольга Гершензон) 7
«Сказки на ночь» (Les contes de la nuit) (Лариса Малюкова) 3
«Скачи по высокогорью» (Ride the High Country) (Нина Цыркун) 9
«Скорбное бесчувствие» (Олег Ковалов) 5
«Слава шлюх» (Whores' Glory) (Зара Абдуллаева) 10
«Солнце» (Джеффри Макнэб) 5
«Соломенные псы» (Straw Dogs), *режиссер Род Лури* (Нина Цыркун) 9
«Соломенные псы» (Straw Dogs), *режиссер Сэм Пекинпа* (Нина Цыркун) 9
«Сонная болезнь» (Schlafkrankheit) (Нина Цыркун) 3
«Социальная сеть» (The Social Network) (Аллен Палмер 12
Нина Цыркун) 2
«Спасение рядового Райана» (Saving Private Ryan) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Список Шиндлера» (Schindler's List) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Среди нас» (Onder ons) (Елена Паисова) 9
«Стеклянное сердце» (Herz aus Glas) (Николай Пальцев) 11
«Страсть» (Passion) (Инна Кушнарева) 2
«Строшек» (Stroszek) (Николай Пальцев) 11
«Стыд» (Shame) (Зара Абдуллаева 10
зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина: Алекс Биллингтон, Ксан Брукс, Эрик Кон, Тодд Маккарти, Андреа Паскуэттен, Джастин Чен 10
Стив Маккуин — Питер Негт) 10
«Суд времени», *ТВ* (Сергей Муратов) 7
«Существо в корзине» («Психотомия», Basket Case) (Сергей Фоменко) 11
«Счастливые люди: год в тайге» (Happy People: A Year in the Taiga) (Сергей Сычев) 9
«Таинственный мир» (Un mundo misterioso) (Зара Абдуллаева 3
Нина Цыркун) 3
«Тайная жизнь» (Les Amants de Low Life) (Елена Паисова) 9
«Там, внутри» (Underneath) (Аллен Палмер) 12
«Там, где мечтают зеленые муравьи» (Wo die grünnen Ameisen träumen) (Николай Пальцев) 11
«Танцующая в темноте» (Dancer in the Dark) (Антон Долин) 7
«Твердая земля» (Terraferma) (Зара Абдуллаева) 10
«Телец» (Амелия Джентлмен 5
Олег Ковалов) 5
«Темный рыцарь» (The Dark Knight) (Сергей Фоменко) 3
«Терри» (Terri) (Елена Паисова) 9
«Тихие страницы» (Олег Ковалов) 5
«Топоры в батонах» (Тамара Дондурей) 8
«Траффик» (Traffik), *реж. Стивен Содерберг* (Аллен Палмер) 12
«Трещина в скорлупе» (Die Unsichtbare) (Елена Стишова) 9
«Три идиота» (3 Idiots) (Мария Семендяева) 5
«Три изобретателя» (Les 3 inventeurs) (Лариса Малюкова) 3
«Туринская лошадь» (A torinói ló) (Антон Долин 3
Вика Смирнова 3
Нина Цыркун) 3
«У нас есть папа» (Habemus papam) (Нина Цыркун) 6
«Универ», *ТВ* (Ольга Ганжара) 11
«Уныние» (Saudâji / Saudade) (Елена Паисова) 9
«Упражнения в прекрасном» (Нина Зархи — Александр Миндадзе) 8
«Уроды» (Freaks) (Сергей Фоменко 3
Сергей Фоменко) 11
«Фауст» (Антон Долин 10
Александра Тучинская) 10
«Фауст 4» (Faust 4) (Инна Кушнарева) 10
«Фауст: Идиллия» (Faust's Other: An Idyll) (Инна Кушнарева) 10
«Фауст: Опера» (Faustfilm: An Opera: Part I) (Инна Кушнарева) 10
«Фауст: Candida Albacore» (Faust 3: Candida Albacore) (Инна Кушнарева) 10
«Физика или химия», *ТВ* (Нина Спутницкая) 11
«Филадельфийская история» (The Philadelphia Story) (Андрей Фоменко) 10
«Фильм социализм» (Film socialism) (Дмитрий Десятерик) 2
«Фильмы моей жизни», *ТВ* (Олег Ковалов) 5
«Фицкарральдо» (Fitzcarraldo) (Николай Пальцев) 11
«Франкеншлюха» (Frankenhooker) (Сергей Фоменко) 11

«Хвала любви» (Eloge de l'amour) (Инна Кушнарева) 2
«Химидзу» (Himizu) (Андрей Плахов) 10
«Ходорковский» (Khodorkovsky) (Нина Цыркун) 3
«Холодная ночь» (Pasuggun) (Евгений Гусятинский) 2
«Царь горы» (King of the Hill) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Цветы лиловые полей» (The Color Purple) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Цельнометаллическая оболочка» (Full Metal Jacket) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Цыган» (Cigan) (Елена Стишова) 9
«Человек с ружьем» (Михаил Рудницкий) 11
«Челюсти» (Jaws) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Четырежды» (Le quattro volte) (Антон Долин) 6
«Черная кровь» (Black Blood) (Анжелика Артюх) 7
«Черный лебедь» (Black Swan) (Инна Кушнарева) 2
«Шапито-шоу» (Антон Долин) 9
«Широко закрытые глаза» (Eyes Wide Shut) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Шоу уродов» (FreakShow) (Сергей Фоменко) 3
«Штайнер — Железный Крест» (Cross of Iron) (Нина Цыркун) 9
«Элегия дороги» (Эндрю Джеймс Хортон) 5
«Элегия из России» (Олег Ковалов) 5
«Эрин Брокович» (Erin Brockovich) (Кен Дэнсиджер, Джефф Раш) 12
«Этюды одного дня» (Олег Ковалов) 5
«Южный парк» (South Park), *ТВ* (Владимир Колотаев) 11
«Я — легенда» (I Am Legend) (Аюр Санданов) 5
«Я тебя люблю» (Виктория Белопольская 9
рубрика «Здесь и теперь» 8
Виктор Матизен 9
Сергей Сычев)..... 9
Cut (Зара Абдуллаева) 10
«Generation П» (Катерина Тарханова) 5
W.E. (Стас Тыркин) 10

24 k/c



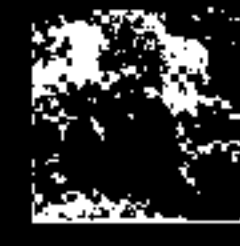
ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

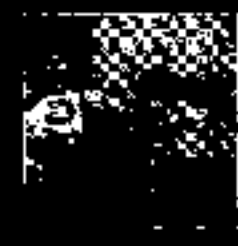
Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Наслаждают потому что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70462



Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru



Тел. (499) 245 2822. Факс (499) 241 0652. E-mail: filmod@yandex.ru. 119002, Москва, у. Арбат, 15

НАСТОЯЩЕЕ

КИНО

ФОРМАТЕ

www.kinoart.ru

S U M M A R Y

Pavel Finn:
«Scriptwriting is the secondary thing anyhow»
Interview by Elena Paisova.

Charlie Kaufman
I was zombie

Oleg Pogodin:
«Life of a script is that of a caterpillar»
Interview by Elena Paisova.

Naum Kleiman:
Is there something to derive from Eisenstein today?

Sergei Eisenstein, Ivor Montagu, Grigory Alexandrov
An American Tragedy after Theodore Dreiser

Allen Palmer
Why did THE SOCIAL NETWORK actually work?

Aaron Sorkin:
«We seized Mark»
Interview by Michael Smith.

Elena Dolgopiat
Correct time
A script.

Roman Korneyev
A bomber
A script.

Ken Dancyger, Jeff Rush
Narrative and Anti-Narrative: The Case of the Two Stevens
The work of Steven Spielberg and Steven Soderbergh.
Excerpts from the book.

Nikolai Zhelezniak
The one on top
A script.

Index
Contents of the IK/2011.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 12.01.12. Подп. к печати 25.01.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13128. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.ПАИСОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Что такое документальность
Постдок. О новом термине
Российская киноиндустрия. Итоги года

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

АРТДОКФЕСТ-2011
«ОСКАР»-2011

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА
БЕЛА ТАРР
ДЗИГА ВЕРТОВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Билли Уайлдер и модернизм
Медийные холдинги в роли кинопродюсеров
Коммерческая анимация

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

АНДЖЕЙ ВАЙДА
КУЛЬТУРА КОММЕРЧЕСКОГО КИНО

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Федор Бабенко. Сорок пятый